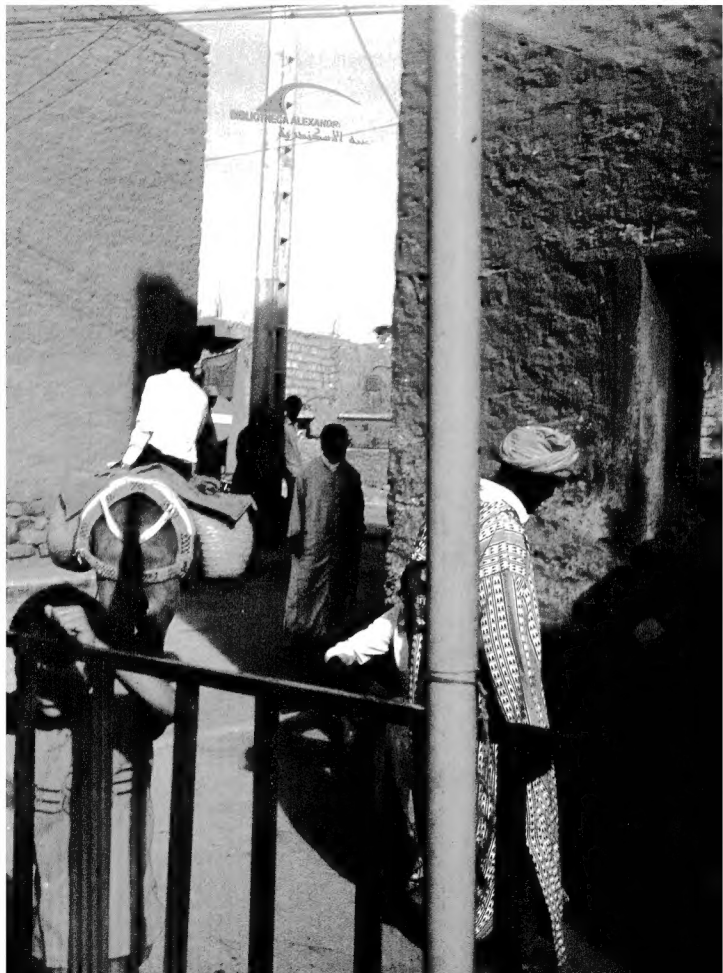


فكر وفن

55



الموضوع الرئيسي في هذا العدد هو العلم والفن، وعلاقة أحدهما بالآخر، وهل تجمعهما وحدة أم يفصلها تناقض. وقد أتينا بعدة مقالات معالجة لهذا الموضوع من أكثر من جانب. لكن هذه المعالجة ليست مستفيضة، بل لا يمكن لما أن تكون كذلك في إطار كهذا. ونحن مدركون أن آراء أصحاب هذه المقالات قد يقبل منها بعض القراء ما يقبل، ويرفض منها بعض ما يرفض، وما نريد من هذا إلا عرض الأفكار، وفتح الحوار.

مقالنا الأول لفولفغانغ فيش الذي يحول بنا في تاريخ العلاقة بين العلم والفن في البلاد الغربية، ويروي لنا كيف أتتها لم يكونا متضادين في بداية الأمر. كان ذلك في العصور القديمة، ثم تغيرت هذه العلاقة على مر العهود بتغير مفاهيم الناس للعلوم والمهارات، ومفاهيمهم لتوابع المعرفة ومتغيراتها.

وأتينا بنصف مقابلة أجريت مع فيكتور فايسكييف الذي هو أحد كبار الفيزيائيين في هذا العصر. ففي هذه المقابلة، يعرض فايسكييف لموضوعنا من وجهة نظر العالم، ويطلعنا على بعض المسائل الهامة المتصلة بالعلوم الحديثة. منها مسؤولية العالم عن أعماله ونتائجها. ومنها ابتعاد بعض فروع العلوم العصرية عن الحالات العملية التي هم الناس مباشرة. ومنها طابع العلوم الدولي، والتخصص الذي يؤدي إلى ضيق الأفق في حالات كثيرة. وأعجبنا كثيرا ما قاله فايسكييف في هذه المقابلة من أن «العلوم ما هي إلا سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية. ويوجد، إلى جانب ذلك، سبل كثيرة أخرى، كالفنون، والموسيقى، والأدب، والدين، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم، لكن هذه وتلك، في واقع الأمر، لا ينفي بعضها بعضا، وإنما هي جميعا جوانب مختلفة لشيء واحد».

وبعد أن أعطينا الكلمة للعالم فايسكييف، أعطيناها للفنان يويس الذي يُعد من أبعد الفنانين الأسان شهرة. وقد اشتغل كثيرا بالعلم والفن في حياته، فجعلنا في مقالنا الذي خصصناه له بعضا من أقواله التي تصور آراءه في هذا الموضوع على أحسن وجه. والجدير بالذكر أن يويس قد درس العلوم دراسة واسعة في بداية أمره، وانتهى، كما انتهى فايسكييف، إلى الاستنتاج نفسه الذي استنتجته غوته إذ قال: «يظهر لك كأن العلم والفن يتنافران، لكنك لم تشعر إلا وقد ألتقيتا». والتقاء العلم بالفن هو من الجوانب التي يتناولها المقال المختص للرسم البريتش دورر، ذلك الفنان الذي فُكر كثيرا في أساسيات علم الجمال واجتهد في أن يجد لها صيغا علمية.

هذا، وبعد أن كتبنا في عدتنا الواحد والتحسين عن دور الفيديو في فن التشكيل المصري، أحيينا أن نتطرق في مقال قصير من عدتنا هذا إلى وسيلة عصرية أخرى، هي الكمبيوتر الذي أضع استخدامه الآن في التأليف الموسيقي، مع أن آراء أصحاب الخبرة في هذا المجال شديدة الاختلاف.

وفي هذا العدد أيضا مقال بعنوان «هل يحذر الروبوت» للأستاذ أوتو أوتن الذي يدرس الميكانيكا الدقيقة في جامعة كارلسروه. في هذا المقال يتساءل أوتو أوتن هل الإنسان ما زال مسيطرا على العلوم والتكنولوجيا، أم هل هذه العلوم والتكنولوجيا قد فلتت الآن منه، وأصبحت تهدد كيانه. وينتهي الأستاذ إلى أننا سنظل ماسكين برمام الأمر إذا نحن عملنا بطريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الأنحاء. والمقصود هنا هو أن يكون التقدم العلمي والتكنولوجي ملائما للاعتبارات البيئية، وذلك لا حبا للبيئة، وإنما سعيًا إلى بقاء الأجيال، ومن جهة المصلحة البحثية. كما يرى صاحب هذا المقال أن الإنسان «لا يضره أن يخطو أحيانا إلى الوراء، وأن يوجه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه، لا إلى ما هو ممكن التحقيق تكنولوجيا».

ونتناول مقال «علنية المعايير» صليب الموضوع. فالتناقش في العلم والفن يدور في واقع الأمر حول مسألة الذاتية والموضوعية. وبصورة عامة، يرى الناس حاليا أن الفن يمثل جوانب ذاتية، بينما تمثل العلوم جوانب موضوعية. ولكن، ما العلوم إلا من أعمال الناس، ومن نتاج إدراكهم للأشياء. وما دام هذا الإدراك البشري متصل بالحواس وبخبرة أصحابه، فلا يمكن للموضوعية أن تكون محور نشاطه. وإنما الإنسان هو محور النشاط العلمي، ومحور النشاط الفني. وواضح أن الإنسان لا يمكن له أن يرى، ولا أن يحس، إلا في الحدود التي تحددها خبرته، وتسطرها تصوراتها.

## المحتويات

Wolfgang Welsch	4	فولدنغ فيلش هل العلم والفن متضادان؟
KUNST UND WISSENSCHAFT, EIN GEGENSATZ?		

Rosemarie Höll	10	روزماري هول «لا أريد التقهقر وإنما التقدم» نظرة يوزيف بولس إلى المفهوم العلمي الحالي
NICHT REGRESSION, SONDERN PROGRESSION		
Eine Betrachtung des heutigen Wissenschaftsbegriffes aus der Sicht von Joseph Beuys		

Adelbert Reif	14	أديبرت رايف ، جريدة «دي فيله» مقابلة مع فكتور فايسكوف
GESPRÄCH MIT VICTOR F. WEISSKOPF		

Onno Onnen	20	أونو أونن هل شجرة الروبوت؟
SCHLAGEN ROBOTER ZURÜCK?		

Regine Groß	22	ريجنه غروس الإلكترونيات في التأليف الموسيقي
DAS DIGITALE NOTENBLATT		
KOMPONIEREN MIT MODERNER ELEKTRONIK		

Yasmina Amekrane	24	ياسمينه أمقران ألبريشت دورر محمود رضا له من متحف برلين للنقش على النحاس
ALBRECHT DÜRER		
50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett		

Yasmina Amekrane	32	ياسمينه أمقران عملية المعاينة ، أو ما هو نصيب الصورة الفوتوغرافية من الحقيقة؟
DER AKT DES SEHENS ODER		
WIE WIRKLICH IST DIE WIRKLICHKEIT?		
Am Beispiel der Fotografie		

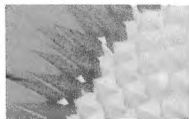
Peter Hoffmeister	40	بيتر هوفمايستر شبيب محفوظ صوت مصر ونائل أحداثها
NAGIB MAHFUZ		
STIMME UND CHRONIST ÄGYPTENS		

Magdi Youssef	44	مجدي يوسف الذكرى السنوية لميلاد المثال محمود مختار تداخل الشرق والغرب في أعمال مختار
ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG DES BILD-		
HAUERS MAHMUD MUKHTAR		
Die Verflechtung zwischen Orient und Okzident im Werk Mukhtars		

Marcel Reich-Renick	52	مرسيل راينر - رانيكي صانع الأغاني فولف بيرمان
PORTRAIT		
Wolf Biermann, Liedermacher		

Renate Franke	57	ريناته فرانكه خطوط من روائع فن الكتاب الإيراني
EIN HÖHEPUNKT PERSISCHER BUCHKUNST		

Michael Steinhausen	61	ميخائيل شتاينهاوزن تداخل الحضارات على أرض سوريا معرض مدينة شتوتغارت
DIE AUSSTELLUNG "SYRIEN		
MOSAİK EINES KULTURRAUMES"		



## المحتويات



Regina Gross 65  
PALERMO, EIN WEITERER MEILENSTEIN  
IN DER GESCHICHTE DER UAEI

ريغينه غروس  
بالرمو - مرحلة جديدة  
في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة

Peter Hoffmeister 68  
PFAHLBAUTEN  
Archäologische Denkmäler in Deutschland  
aus der Jungsteinzeit

بيتر هوفمايستر  
بيوت البحيرات  
أثار في ألمانيا من العصر الحجري الحديث



Yasmine Amekrane 74  
OTTO DIK ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG

ياسمينه أمكران  
في الذكرى المائة لولادة أوتو ديكنز

Regina Gross 76  
ZUM 200-JÄHRIGEN BESTEHEN DES  
NATURKUNDE-MUSEUMS IN STUTTGART

ريغينه غروس  
بمناسبة مرور مائتي عام منذ تأسيس  
متحف تاريخ الطبيعة بمدينة شتوتغارت

Yasmine Amekrane 80  
BIS ANS ENDE DER WELT

ياسمينه أمكران  
إلى طرف المعمورة

KULTURCHRONIK 82

أحداث ثقافية

BÜCHER 86

قراءات



PICTUM WA FANH, Nr. 85, Jahrgang 29, 1992.

نكر ولؤء، عدد 85، السنة الثامنة والعشرون، 1992.

الإصدار والنتير: INTER NATIONES.  
إدارة التحرير: الدكتور روزناري هول، التحرير: ياسمينه أمكران.  
الدكتور عبد الصادق طراد.

الإشراف على الترجمة والنسق: الدكتور عبد الصادق طراد.  
الترجمة: عمر النول.

الصف: Info-Setz Stuttgart GmbH.

التصميم: Graphicteam Köln.

الطباعة: Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn.

خبران هيئة التحرير:

Dr. Rosemarie M. Höl

Hauptstr. 44, D-73111 Schillerbach

لا يجوز إعادة طباعة نصوص أو صور من هذه المجلة إلا بإذن من الناشر.  
ويمنح الناشر لآن الأراء الصادرة في هذه المجلة إنا هي في الأساس آراء  
المؤلفين.

BILDNACHWEIS PICTUM WA FANH NR 85

Ul, Ul: Mario Markus, Mas-

Planck-Inst., Dortmund

U2: Ul, Seite 90/91, 92 aus:

Harry Gnyauet, "Morocco",

Schmerz/Mosel

Seite 4, 5, 87 unten, 8, 9 aus:

Theodor Schwank, "Das

seniile Chaos"

Seite 6 Hess/Müller/Plessner

in: "Natur und Form", A.

Deusch und L. Rensing (Hrsg)

Seite 7 Fowler/Hansen/

Prusibiewicz In: "Natur und

Form", A. Deutsch und

L. Rensing (Hrsg)

Seite 10 dpa/Kotschneider

Seite 10/11 dpa/Popp

Seite 13 oben: dpa/Zimmer;

Mitte: dpa/Wissel; unten:

dpa/Zachschdingck

Seite 16 Foto: Koefel, Die

Welt

Seite 25, 26, 27, 28, 29

Berliner Kupferstichkabinett,

Städtische Museen,

Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Seite 30, 31 aus: M. Pawlak

Verlag, Albrecht, Dürer

1471/1528, Das gesamte

graphische Werk

Seite 32 aus: O. Meier Verlag,

Johannes Itten, Kunst der

Farbe

Seite 25, 27, 28, 29 aus:

H. Schöberl, Renschler, Das

Bild als Schema der

Wirklichkeit

Seite 41, 43 Foto: R. Rane

Geshard, Stuttgart

Seite 53 Foto: Isolda

Ortbaum, München

Seite 54, 56, 58: Städtische

Museen Berlin, Museum, I.

Islam, Kunst

Seite 62, 63 aus: Syrien,

Mosaik eines Kulturraums,

Katalog

Seite 66, 70, 71, 72 aus:

Spektrum der Wissenschaft,

Stellungen der Sternzeit

Seite 74/75 aus: G. Harig

Verlag, Ditz, Nationalgalerie,

Städtische Museen,

Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Seite 77, 78, 79 aus:

E. Ziegler, Führer durch die

Museen am Löwenort

Seite 80 Road Movie

Production

Seite 94 Schöberlverstellung

Schweizingen

Seite 87, 94 Zeichnungen:

Hans Drexler

## هل العلم والفن متضادان؟

فولفغانغ فيلش

اعتراضاً قديم من أنصار مدرسة «الطب التطبيقي» على أنصار مدرسة «الطب الفلسفي». وعالج أرسطو هذه المسألة بموضوعيته المعروفة، فأظهر فضل الطبيب العالم في علمه، وأظهر فضل صاحب الخبرة في خبرته، ثم فُصل الثاني على الأول، وذكر لذلك سبباً مبدئياً، ما دامت عمليات العلاج، مهما كان نوعها، لا تُجرى على المرضى إلا بصورة فردية، واحداً واحداً، فإن معرفة المريض الواحد وتتبع مرضه، كما يفعل ذو الخبرة، هما العامل الأساسي في نجاح العلاج. أما المعرفة العامة التي لا تُطبق على الحالة الخاصة - وهذا لا يكون إلا بالخبرة - فهي عديمة الفائدة. وهكذا تتضح لنا طبيعة التعقيدات المشار إليها: فالعلم العام على علم هو أفضل من الخبرة، من وجوه، ودونها في الجدوى والفاعلية، من وجه آخر. ولا يخفى أن الجدوى والفاعلية هما أول ما يسعى إليه الفن بتعريفه القديم. فليس العبرة بأن نتحسن كتب الطب قصير أكثر دقة، وإنما العبرة بأن نتحسن العلاج فيصير أكثر إفادة! والفن، كلاً، يتوجه إلى العلم، اكتسب فضلاً وتعرض لمخطر في أن. فالعلم عالمٌ في جوهره، والتوجه إليه يبعد الفن عن مجاله الأصلي الذي هو مجال الخاص ومجال الفرد. على هذا النحو نشأ خلاف بين التزام الفن بالشيء الفردي، من جهة، وزرعة الفن إلى الأشياء العامة، من جهة أخرى، وكان لا بد لهذا الخلاف من أن يستفجح وأن ينتهي، في آخر المطاف، إلى انفكاك الوصلة التي رشت العلم بالفن منذ العصور القديمة. لكن انفكاك تلك الوصلة - يحدث في الغرب إلا بعد قرون عديدة - ظلت فنوننا حياً جزءاً ثابتاً من المناهج التربوية السائدة. وذلك لأن الفنون كانت، كما ذكرنا، معتمدة على المعرفة. أما عمارية فن المنسوجات، فلم تكن لازمة إلا بالقدر

الملفت في تاريخ العلاقة التي ربطت في الغرب الفن بالعلم على مر الأزمان هو أنهما لم يكونا متضادين في العصور القديمة، وذلك لأسباب، أبرزها أنه اصطلاح آنذاك على أن الفن هو لون معين من ألوان المعرفة. وكان معنى الفن عندئذ القدرة على إحداث شيء ما بإعمال الفكر إعمالاً سليماً. وعلى هذا يكون الفن هارة متصلة بالمعقولات أشد الاتصال. أما الفرق بين الفن والعلم، ففي أن الأول لا يعالج الثوابت، وإنما المتغيرات، فهو ليس نظرياً، وإقناعاً على. وللتوضيح، نذكر أن الرياضيات تحمل أخص خصائص العلوم، بينما يحمل الطب أدق صفات الفنون، على حسب ما كان مصطلحاً عليه في أوروبا القديمة. وقد أخذ أصل كلمة «تكنيك» من اليونانية techné التي بمعنى «فن»، ثم تغير مدلول هذه الكلمة إلى أن فقد كل صلة بالفن وأوشك الآن أن يصبح رمزاً إلى ما يضاد الفن. لكن ربط الفنون بالمعارف، على النحو الذي ذكرنا، لم يخل في العصور القديمة، ولا بعدها، من المشاكل والتعقيدات كما تبيّن ذلك من كتابات أرسطو، وهو أول من وضع مدلولات العلوم والفنون وحددها تحديداً منطقياً. وكان أرسطو من عائلة أطباء، فأخذ الطب مثلاً لتوضيح العلاقة بين العلم والفن. فالطبيب الحقيقي، كما قال، يتميز بشئين من الذي لا يبدى إلا بعامل الخبرة، الشيء الأول هو أن للطبيب الحقيقي علماً عاماً بما يُجده التطبيق، بينما يقتصر علم صاحب الخبرة على ما تعرفه في الحالات التي عالجها. والثاني هو أن الطبيب الحقيقي يعلم بنجاح العلاج، إذا حصل، ويعلم، فوق هذا، بسبب ذلك النجاح. لذا، فالطبيب الحقيقي فضل على ذي الخبرة أسأله العلم بالمبادئ العامة والأساسية. أما الجانب الضعيف في هذه النظرية، فهو أن فضل ذلك على هذا لا يتقدم الشفاء ولا يؤخره؛ وهذا

أخرى. لقد كان الباروك مشروعاً ضخماً لإنقاذ كل ما نبذته العلوم الجديدة من تراث وخبرة ومحسوسات وفنون. وفكر الباروك، في مجيئه، معارض أشد المعارضة لحركة الإصلاح البروتستنتية، لا فها يتعلّق بالدين وحده، وإنما أيضاً فها يتعلّق بالثورة التي أحدثها العلم الجديد في المجال الثقافي. وأرجع، إن شئت، إلى ما بيّنه هيفل من اجتماع حركات الإصلاح الدينية والعلمية في مبدأ الذاتية. وكان من نتائج هذه المعارضة أن أصبح الفنّ يشكّل حركة معاكسة لحركة التنوير التي نشأت عن العلوم الدقيقة، واتّصلت بها. ما كان لذلك العصر أن يُنجب شخصيّة مثل ليوناردو دا فينشي؛ أعجب غوتفريد لايبنتس المشهور بعفريته الشاملة، لكن نبوغه كان في العلم ولم يكن في الفنّ. وما هذا إلا دليل آخر على أن صلة القرابة التي ربطت الفنّ بالعلم في العصور القديمة قد انقطعت انقطاعاً نهائياً تماماً. وظهرت علاقه من جرح جديد بين العلم والفنّ في منتصف القرن الثامن عشر. استندت إلى علم الجمال، ذلك أن العلوم الجديدة، بعد أن ارتفعت قواعدها وسيطرت على المجال الثقافي سيطرة كاملة، أسفرت عن عيوبها ونقصاتها، ونظرت إلى الأمور من جانب واحد. وانفتح على المبدأ العقلي السائد وقتذاك كان في حاجة إلى تأسيس فرع جديد يكمّله، ويظهر ما فيه من نقص، ويؤدي قوى الإنسان الحسيّة والخيالية بأكملها، فاستمد ما هو معروف بعلم الجمال. وارتقى الفنّ، في إطار هذا الفرع، إلى درجة جديدة من الأهمية، وصار يُعدّ دواءً للعقل ووسيلةً للتربية الإنسانية الشاملة؛ بل إنّه صار ملاذاً للفكر بعدما ظهر عجز المبدأ العقلي، واندلعت أزمة العلوم الجديدة، تلك العلوم التي قدّفت الفنّ من قبل ووضعت منه. على هذا الأساس، تكوّنت صلة جديدة بين العلم والفنّ مختلفة كلّ الاختلاف عن الصلة التي كانت في العصور القديمة بينهما صلة تقارب وتداخل. أما الصلة الجديدة، فقامت على الاختلاف والتكلمة، كما يكلّ الصنف غيرة، أو كما يكلّ الضدّ ضده. وما هذه التصرّوات الجديدة لعلاقة العلم بالفنّ إلا من تركه المعارضة الباروكية التي رأت أن العلم والفنّ شيان مختلفان في الأساس، وأنّ الإنسان، لكي تكتمل إنسانيّته، في حاجة إلى الفنّ، يكون لديه قوّة موازنة للعلم. ثم صار يُطلب من الفنّ أكثر من ذلك، أرادوا أن يكون منافساً للعلم وسابقاً له... وكلّ هذا يُظهر بوضوح أن علاقة التكلمة والتعويض التي نشأت بين

اللازم لتوسيع المعرفة وترسيخها. وعلى سبيل المثال، فقد كان تعليم الموسيقى منذ عهد أرسطو تعليماً نظرياً في أساسه. أمّا عزف المعارف، فلم يتعلّمه طالب الموسيقى إلا قليلاً، وإلا ليحصل على القدر الأدنى من المهارة الذي يكتفه من الحكم على عزف غيره.

وقد صنّفوا الفنون في العصور القديمة والوسطى صنّفين، فنون حرّة، وهي سبعة، وفنون يدويّة. وكان تصنيفهم هذا مستنداً إلى التناقض بين عمل الفكر وعمل اليد، وإلى تقدّمهم الأوّل، أي العلم، على الثاني، أي الصنعة اليدويّة. وظلّ القوم على هذا التصنيف في عهد النهضة، ممّخّذين قاعدتهم الثابتة، فإذا رَفُّوا فنّاً من الفنون اليدويّة كالرسم والنحت وفنّ العمارة إلى صنف الفنون الحرّة، فإنّهم لم يفعلوا ذلك حيوداً عن القاعدة، وإنما فعلوه لأنّ أسباباً باتت تصل ذلك الفنّ بالعلم والمعرفة. من هذا ارتقاء الرسم إلى مرتبة العلوم الرائدة بعد أن ظهرت فيه المنظوريّة. وهكذا بقيت العلاقة القديمة بين الفنّ والعلم قائمة إلى عهد النهضة. ولعلّ ليوناردو دا فينشي هو خير من يمثّل تلك العلاقة التي دامت قرابة ألفي عام؛ فقد كان الفنّ والعلم عنده وحدة واحدة.

لم تتغيّر، إذأ، علاقة الفنّ بالعلم إلا في عهد متأخّر، لكنّ تغيرها كان جذرياً. حصل ذلك في القرن السابع عشر بظهور العلوم الحديثة التي نبذت كلّ صلة بالمحسوسات واعتمدت على العقل اعتماداً مطلقاً، فضضت بذلك على جميع وجوه التفاعل بينها وبين الفنّ الذي ظلّ على آثاره بالمحسوسات. واتّخذت العلوم الجديدة تركيب الأفكار بدلاً من التجربة. وأنظر كيف رمز ديكارت إلى العلوم الجديدة؛ رمز إليها بأعلى يتجنّس ما حوله بعصاه. فليس يضرّ الأعلى ألا يرى الألوان، بل إنّ عدم رؤيته إياها يرفعها إلى التعامل مع عالم الأشكال الهندسة الخالصة القابل للوصف الدقيق الشامل. وعلى هذا النحو انقطعت جميع الأسباب بين العلم والحيرة، ولم يعد بين الفنّ وتلك العلوم الدقيقة مجال للاقتفاء. ولهذا السبب بالذات، انفردت الفنون بشؤون الحياة العملية، واحتوتها، وحافظت عليها. أمّا الرأي الزاعم أنّ عصر الباروك كان آخر عصور الوحدة الشاملة بين العلم والفنّ، فرائي أبعد ما يكون عن الصواب؛ والواقع أنّ الباروك لم يكتب ملاحه إلا من الفصل الجذري الذي حصل بين مجالات العلم، من جهة، ومجالات الحياة العملية، من جهة

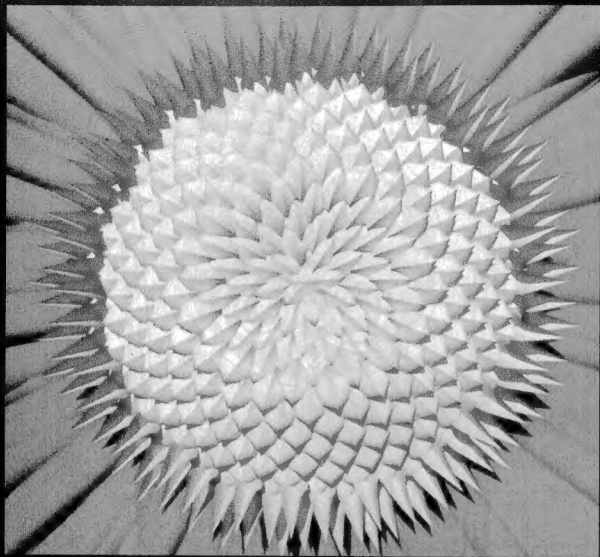


أشكال حلزونية كما تكون في تفاعل  
«بلوزوف - ساوتنسي»



أشكال متدفقة ، انحصار جيوب  
الماء البارد (حسب روسي)





رسم بالكمبيوتر لشكل زهرة الربيع





أشكال موجية وحلزونية على  
«حجر غوتلاند» (السويد)

غالبية على المجالات الأخرى ومؤثرة فيها. فلا بد، إذاً، من أن يحدّد كلٌّ من هذه المجالات علاقته بالمعرفة العقلانية لكي يتحدّد مكانه على نحو فعلي، وليس وظيفي. ويمكن للفن أن يتّبع في هذا إحدى هاتين الطريقتين الأساسيتين: الطريقة التي رسمها علم الجمال في العصور الحديثة، وهي طريقة التكلّة والتعويض. والطريقة التي كانت في العصور القديمة قائمة على التقارب، وهي لم تختفِ إلّا لتظهر من جديد في فترات متقطّعة. فأما الطريقة الأولى، فيمثلها في القرن العشرين تيارات فنية واسعة الشهرة مثل الفوقية والتعبيرية، ويمثّلها أدباء أمثال إيريش كيسستر (1) وغوتفريد بين (2) اللذين يؤكّدان لنا أنّ الفنّ أن يعرض حقيقة مضادة لما هو قائم وموجود، سواء من طريق الانحياز إلى جانب كلٍّ ما هو مضطّهد وبهان، أو من طريق الإفراط الجمالي في التراكيب الفكرية. أما الفيلسوف تيودور أدورنو، فيُثني على الفنّ ويرى فيه عامل المصالحة في عالم قد أفسدته جدلية التنوير.

ونرى، من جهة أخرى، أنّ تيارات فنية قوية ما انفكت، لدواعٍ شتى، تسعى إلى تقريب الفنّ من العلم. ومواءمته كانت تلك الدواعي من باب مواكبة التقدم، أم كانت لغرض «القوية» ومحاكاة «الحصم»، فالنتيجة واحدة، وهي أنّ حركات فنية بحثت باستمرار عن خلاصها ويقاتها من طريق الاتصال بالعلم والتلازم معه. من هذه الحركات الحركة «المستقبلية» التي تبنّت منهج الحضارة التكنولوجية بدون تحقّط والتي كانت مدرسة «باوهاوس» من أبرز نتائجها. ومنها حركة «الثقافة البصرية» التي نشأت عن أعمال غروبيوس (3)، وهي مستندة إلى العقلانية العلمية؛ وكان تاوم غابو (4) سعيداً بأنّه أحلّ التراكيب العلمية محلّ المنحوتات. ومن هذا أيضاً ما نشد الآن من تبرّج قويّ لفنّ الكمبيوتر. وقد أدّت أوثيّة العلم وظلّيته إلى أنّ القرب منه بات اليوم من أفضل الصفات التي يمكن لفنٍّ من الفنون أن يتّصف بها، وهكذا لم يتخزج بعضهم من أن يسند الرسم التعبيري التجريدي إلى صور من المجالات العلمية ويقارنه بصور المقاطع الجهرية، وصور المجزآت، وغيرها، مع أنّ هذا الرسم هو في الأصل حركة فنية أكثر ما تكون معارضة لفرط النظام الذي خلقتة الحضارة العقلانية العلمية.

صدر هذا المقال لأول مرة في العدد 85 من مجلّة Kunstforum

العلم والفنّ في العصور الحديثة لم تستند إلّا إلى كونهما. في نظرة ذلك العصر. مجالين متعارضين. وفي نهاية المطاف، استقرت الآراء وتشدّد على أنّ الفنّ، في الأساس، وظيفيّة يمكننا وصفها بأنّها وظيفيّة تعويضية، لا يجوز للفنّ أن يخرج عنها؛ فإن خرج، فيفعل تيارات وقتيّة تحدث بين الفينة والفينة.

وكانت تلك التيارات المحاوّزة للحدود المرسومة تعتبر عن أغراض فنيّة مستقلّة بذاتها، لا علاقة لها بالحياة العملية. أمّا أصحاب علم الجمال، فظلّوا على أيسم القائل بإثبات الفنّ في وظيفته التعويضية؛ وقد كانت لم الغلبة في آخر الأمر. وبعبارة كانت الآراء تتصادم، كان الفنّ يضعف ويهون حتّى أوشك أن يفقد كلّ أهميّة. ولعلنا نفهم ما حدث فهما أفضل إذا تفكرنا في أنّ العصور الحديثة تميّز بتنوّع تياراتها، وأنّ الاختيارات التي ذكرنا إنّما هي ردود فعل ناتجة عن الوظائف التي اتخذها الفنّ، أو حدّدت له في خلال أزمنة تلك التيارات المتنوّعة. فقد كان الفنّ من قبل، أي في العصور



شكل موحّد غير ذات متبوع من خوس (دي رير)

القديمة، مغلفاً بالمفاهيم الدينية والاجتماعية، راسخاً فيها؛ أمّا في العصور الحديثة، فقد صار مستقلاً بذاته، لا يسير إلّا على المقاييس التي أوجدتها لنفسه بنفسه. ويتربّع على هذا أنّ الفنّ يكسب مزيداً من الصفات المميّزة الخاصة، ومن الحرية، وقوّة الاطلاق، من جهة، ويفقد قسطاً من الأهميّة الاجتماعية، وسهولة الفهم، وقوّة التأثير في الحياة العملية، من جهة أخرى. لهذا كلّ ظهرت في الفنّ المااصر حركات انتقادت أساساً إلى إحدى التزعتين المتعارضتين: نزعة إلى التميّز والذاتية، يمثّلها تيار «الفنّ للفنّ»، ونزعة إلى اندماج الفنّ في الحياة العملية، يمثّلها تيار «الفنّ الشامل». بيد أنّ كلّتا التزعتين أهملت أمراً خطيراً، هو أوثيّة العلم. فمع أنّ المعرفة العقلانية أصبحت مجالا مستقلاً، إلّا أنّها لم تزل

(1) Erich Kästner  
(2) Gottfried Benn  
(3) Walter Gropius  
(4) Naum Gabo

و «العلم» بصفته إسانا وفتانا ومرتبيا، وعالجهما بعمق واستفاضة في أعماله الفنية، وعرض لهما كثيرا في المقالات والمناقشات.

عمل بويس طيلة حياته ببديل ثابت، لم يجد عنه أبداً ذلك أنه كان يرى في الفنّ مظهرا من مظاهر «الأدمية»، ومؤشرا إلى إمكانات تحقيق مجتمع ذي صفة إنسانية في عصرنا هذا.

ليس من كبار الفنانين الألمان فنّانٌ خطّي في فترة ما بعد الحرب بما حظي به يوزيف بويس (1) من استحسان وتقدير على نطاق عالمي. إنه اشتغل طويلا بموضوعي «الفنّ»

# دوتماري هول «لا أريد التقهقر وإنما التقدم»



بويس وهو يشر أحد أعماله الفنية .  
1984 . معرض الدون  
Staatgalerie ، شوندرغ



وؤمي بويس بالدجل والشعوذة، واشتبّه في أمره، ربّما لأنّه تميّز من غيره، أو لأنّه حرص على أن يكون إنساناً أبداً. يقول غوتس أدرياني (2) في كتابه (يوزيف بويس: حياته وأعماله): «إنّ الإنسانَ التي اختصّ بها بويس واختصّت بها أعماله، وإنّ إرادته تغيّر واقع غير إنسانيّ تغييراً تدريجياً، لا ثورياً، لدليلان على موقف يخرج عن نطاق المألوف، تقفهُ شخصيّةٌ بمفردها. ومن رخيص الحكم أن يُحمّل هذا الموقف على أنّه رام إلى غاية وهمية، غير مسيطرة للدينا، وغير ذات علاقة بما يسمّى بالواقع المعتاد».

لقد اهتمّ بويس بالعلوم الطبيعية، ودرس منها مواضيع متنوعة، خاصّةً في مجال علم الحيوان. لكنّ دراساته جعلته يشعر برغب متزايد في شأن المفهوم العلمي للأشياء، خاصّةً

أنّ الآراء في بويس، مختلفة. تتراوح بين الإعجاب وعدم الفهم.

وتقوم أعمال بويس على رغبةٍ منه في التعبير والإبلاغ، لم يتردّد من أجلها في استخدام جميع الوسائل التي رأها صالحة من وجهة النظر الفنيّة، والأنثروبولوجية، وحقّ من وجهة النظر الاجتماعية. وكانت أفكار بويس وتطبيقاتها في عمله الفنيّ تهدف جميعاً إلى إيقاف الناس على علاقات فكرية جذرية وغير مألوفة، تخرج عن نطاق الأفكار المتحرّكة والمفاهيم المحدودة.

نظرة يوزيف بويس إلى المفهوم العلمي الخيالي



إذا غلب هذا المفهوم على سواه من المفاهيم . ثم اتبى الرب بوبس إلى أن اقتنع بأن المبدأ التجريبي غير كافٍ لإثبات نظرية المعرفة في العلوم الطبيعية . وهكذا تحول بوبس إلى الشك في العلوم الطبيعية بعدما كان قوي الصلة بها .

ويتلخص هذا الشك في السؤال التالي : إلى أي مدى يستطيع المفهوم العصري للواقع ، هذا المفهوم ذو الصيغة المنطقية ، أن يستوعب الجانب الجوهرى من الكيان الإنسانى ؟ ويقول بوبس إن المفهوم العلمى الذى هو الآن سائد قد بات «مجرداً من كل شيء ذي أصل روحى . وذى علاقة بالوعى - أعني خاصة أشكال الوعى العليا - ومن كل شيء ذي علاقة بالنفس ، وذى علاقة بالشعور ، بل حتى من الأشياء التى تتصل بمبدأ الحياة . مجرد المفهوم العلمى من هذا كله وأصبح مقتصرًا على القوانين التى تسيّر المادة» .

وفي البحث عن أصل هذا المفهوم العلمى المجرد ، ينتهى بوبس إلى أن كل شيء في تطور الإنسان تكون من تصورات فنية أساسية . يقول : «هذا يعنى أن كل ما هو إنسانى ، وكل ما هو علمى قد صدر من الفن» . يتضح هذا ، أول ما يتضح ، مما نعرفه عن الناس الذين عاشوا في عصور ما قبل التاريخ ، وفي فجر التاريخ . فالصور التى صورها أولئك الناس لم تكن أعمالاً فنية بمفهوم علم الجمال البورجوازي ، وإنما كانت رموزاً صخرية ، وجسوراً إلى الاستشراق وعالم الأصنام ، وطقوساً دينية ، كما كانت أيضاً محاولات لفهم الطبيعة والبيئة المحيطة .

ومن هذا المنطلق الشامل . يرى بوبس أن الإدعاء كان في أصله قائماً على أولية الفن ، ولم يتغير مفهوم الإدعاء إلا بعد أن ظهرت أفكار أفلاطون وأرسطو ، ثم انتهى هذا التغير - أو التدهور ، كما يقول بوبس - إلى امتزاج مفهوم الإدعاء بالعناصر المادية امتزاجاً واضحاً في عهد النهضة الإيطالية .

يقول بوبس : «قد علمت عن طريق البحث والتحليل أن مفهوم الفن ومفهوم العلم في تاريخ الفكر الأوروبى مفهومان متضادان تماماً . فلا بد من البحث عن حل لهذا التناقض النظرى وإيجاد مفاهيم أوسع» . ولا يدعى بوبس أنه توصل إلى هذا الرأي قبل غيره ، فهو يعلم أن غوته ، مثلاً ، سبقه إليه . وغوته هو القائل : «يظهر لك كأن العلم والفن يتنافران ، لكنك لم تشعر إلا وقد ألتقيا» . وغوته طالب أيضاً بإيجاد مفهوم أوسع للعلم . «لكن غوته - كما يقول بوبس - اهتم بصلة الفن بالعلم أكثر مما اهتم بصلة الفن بالمجتمع» .

أما بوبس ، فكان همه الأكبر علاقة الفن بالمجتمع . حاول بوبس بطريقته الخاصة أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر ، وبين الكون والعقل . وقابل التفكير العقلى العملى الفاسية بتفكير يحوى عناصر قديمة أسطورية وصخرية ودينية . وهذا ما حمل كثيراً من نقاد بوبس على وصف تفكيره بوم التقهقر .

لكن بوبس لم يقصد إلا إلى أن يوضح أن المفاهيم لا تظل ثابتة دائماً أبداً . يقول : «ليس العلم شيئاً ثابتاً ، لكن في العالم قوى تريد أن تثبت مفهوم العلم وأن تصبته في الأسمنت . وإنما يتعين في كل حالة أن تبحث ماهية العلم بتدقيق . فعلم قدماء المصريين كان غير علم الرومان ، والعلم العصري هو غير العلم فى المستقبل . هذا أمر بين الصحة ، وإلا اضطررنا إلى أن

«لأريد التقهقر وإنما التقدم»

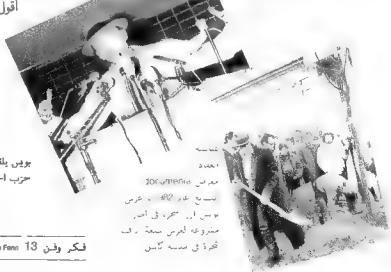
يقول : «ليس التقهقر أريد ، وإنما الشيء الوحيد الذي في حسابي هو التقدم . ولا تهتني الطريقة التي يتحقق بها هذا التقدم . وأحب أن أؤكد من جديد أنني لم أريد أبدا إلغاء المفهوم الوضعي والمادي للعلم ، بل بالعكس ، يمكنني أن أيقن تقديري الكبير لهذا المفهوم . لكنني لا أقدره إلا لكونه حالة انتقالية . وكونه محصرا محدودا ، ولعاجته الأمور من جانب واحد ، ثم - بطبيعة الحال - لأنه حقق نتائج ممتازة جدا . وأنا ، إذ أتفقد البُصُور المفهوم العلمي الخمتي الانحصار . لا أريد إدارة ظهري للإنجازات العصرية ، وإنما أريد أن أعيرها . أريد التوسع عندما أحاول أن أخلق قاعدة للفهم أكر . فكيف يُدعى أنني أريد إزالة المفهوم العلمي ، والحال أنني أريد توسيعه ... وإني في ذات الوقت أنته إلى أن ظهور طابع الانحصار في المفهوم العلمي كان ضروريا وهما جدا ، لأنه نقل الإنسان إلى مجال فكري ، غذى فيه روح الاعتماد على النفس إلى درجة أن الإنسان دخل في عملية تحرر من العلاقات والارتباطات القديمة ، كالارتباطات الخرافية والروحية ، والعلاقات العشوائية والقبلية . وعلى الإنسان الآن ، بعد أن تحرر من تلك العلاقات والارتباطات ، أو كاد ، أن يعود إليها وينقلها إلى مستوى أرفع . فهذه حقيقة واضحة ، لا جدال فيها .

ولنقلها مرة أخرى : بويس أراد المحافظة على المفهوم العلمي وتوسيعه ، لأن ، كما يقول ، «لا وجود لطريق أخرى سوى الطريق التي تبدأ من هذا المفهوم ، فيتميز علينا أن نتبينه في منهجه المحدود الخاص ، أي أن نتعرف هذا المفهوم ، ونتعرف ما أحدث في الوعي البشري ، وهل هو صالح لأن يكون قاعدة لربط حضارتنا هذه بحضارة المستقبل . إنني معارض لكون مفهوم مادي للعلم يسيطر سيطرة مطلقة ... أعترف به من حيث هو منحصر ومحدود ، لذا لا أقول بإنائه ، وإنما أقول بتوسيعه ، وتوسيعه عن طريق الفن» .

نقول ، بلنفا نهاية التاريخ . وهكذا . فعليا أن نسأل أنفسنا هذا السؤال : «أليكون التفكير العلمي الدقيق هو الصيغة النهائية للمفهوم العلمي . أم ربما يكون صيغة عبور وانتقال إلى الحقبة الزمنية القادمة» . ويحاب على بويس - من جملة ما يعاب عليه ، أنه في محاولته إعادة التوازن الضائع بين العقل والغريزة ، وبين العقل والشعور . لم يجد من وسيلة سوى إقصاء العقل والتقليل من شأنه . لكن بويس لم يُرد هذا .



بويس في شاتل كرس  
في مركز بوسنور .  
مراد بوسنور  
حزب 1984



شعبه

الحزب

معرض Joseph Beuys

الشيخ عامر 2002 - كرس

بويس اور . مخبر . في أمم

مشروعه كرس سبعة - د ف

نقطة في مدينة كرس

(1) Joseph Beuys  
(2) Götz Aden

## «طفيفُ الإحاطة بكل شيء» أفضل من شامل الإحاطة بشيء طفيف»

مقابلة مع فكتور فايسكوف

ويصعب علي الآن. بعد أن مضت كل هذه العقود. أن أصف الروح المعنوية التي سادت ميونيخ. وغوتنغن. وكوبنهاغن. وكيردج. ومراكز الفيزياء الأخرى في ذلك الوقت. لقد سادها جميعاً جوٌّ ذُوْلِي خالص يوحى بالخساسة. جوٌّ تميّز له النفس ويجذب أمثالي بقوة سحرية. وكان للعلماء الأجانب قيمة كبيرة في كوبنهاغن وفي كيردج. وفي كل مكان عملت فيه. بيضا لم يكن يحسب لقومية الفيزيائيين الذين انتقلوا من أوروبا إلى أميركا. بما فيهم الروس. إلا حساساً قليلاً. كنّا نشعر بأننا قد تحزّزنا من القيود القومية. بذلتها تلك الصلة الخاصة التي تنشأ بين الفيزيائيين عندما يعملون معاً.

ملاحظة قصيرة في شأن أميركا، إنني أرفض دائماً الرأي الزاعم أن تقدم العلم في أميركا راجع إلى الأوروبيين الذين هربوا من هتلر إلى الولايات المتحدة واشتغلوا فيها بالبحث العلمي. وعندني أن الازدهار الثقافي الأميركي الذي بدأ في الثلاثينيات هو الذي مكّن اللاجئين الأوروبيين من أن يعملوا في شقّ الميادين.

**سؤال:** هل صارت الفيزياء الآن أقل إثارة للاهتمام؟

**جواب:** المعارف الكبرى تخضع ندرةً. ربّما مرّة في بحر خمسين عاماً أو مائة عام. وقد كان تيار المعارف جارفاً في أعوام العشرينات. لكن علينا أن ندرك أن هذه الفترة تستند إلى اكتشافات قد حدثت عبر مرحلة طويلة سابقة. كذلك استندت نظرية النسبية لأينشتاين إلى سلسلة طويلة

نشرت جريدة «دي فيلد» الألمانية 1-6-1982 في هذه المقابلة التي أجراها أدلبرت رايف مع فكتور فايسكوف (1) الذي يعدّ من أبرز علماء الفيزياء في هذا العصر. وُلِدَ بمدينة فيينا عام 1908. وتلمذ لماكس بورن (2). وسام مع روبرت أتهايير (3) بمركز لوس ألبوس النووي في «مشروع مانهتن» لإنتاج القنبلة الذرية الأولى. وصار فايسكوف من بعد من العلماء الذين حذّروا من نتائج التسليح النووي. وشغل فايسكوف منصب المدير العام لمركز الأبحاث النووية الأوروبي بمدينة جنيف من 1981 إلى 1985. وهو يعيش الآن بمدينة كيردج الأمريكية.

**سؤال:** قد عشت عهداً من أمتع عهود الفيزياء. فهل كانت الفيزياء لديك مغامرة؟

**جواب:** جنّت. إلى حدٍّ ما. في وقت متأخر. فعندما انتقلت في عام 1928 إلى غوتنغن لمواصلة دراساتي رأيتُ لي بعض الشبه بذي القرنين الذي زعموا أنّه سأل والده يوما: ماذا عسى أن أفعل وقد فتّحت كل البلاد؟ لقد تبيّنت الأسباب كلها لتفسير علاننا في أواخر العشرينات بفضل ميكانيكا الكم التي وضعها ومطوّرها نيلس بور (4). وفيرنر هايزنبرغ (5). وإرفين شرودنجر (6). وماكس بورن. وفولفغانغ باولي (7). وبابل ديراك (8). وآخرون غيرهم. وبانت ميكانيكا الكم أساساً لاستيعاب الظواهر الذرية. وممكننا من فهم المادة على نحو جديد. وكان يغمرني شعور بالغبطة قوي وأنا أسام في تكوين آراء ومعلومات جديدة.

(1) Victor F. Weisskopf  
(2) Max Born  
(3) Robert Oppenheimer  
(4) Niels Bohr

(5) Werner Heisenberg  
(6) Erwin Schrödinger  
(7) Wolfgang Pauli  
(8) Paul Dirac





وما زال اكتشاف الطريقة التي تسير عليها الطبيعة الدافع الأساسي لعمل الفيزيائي: لكن مجال الميزياء قد اتسع. فلم تعد تنعق بالعمليات التي تجري على الأرض في ظروف طبيعية. وإنما صارت بيئة بتحليل كثير من الظواهر والجسيمات والعمليات غير المتوقعة التي تحدث عند تنشيط المجالات الأعلى من السلم الكلي بواسطة المسارعات العالية

من الاكتشافات المحددة. وبالمقابل. فإن كل معرفة تحصل تشعها فكرة نفوس طويلة. لذا جرت لا أظن أن الميزياء تدهورت بعد عقد العشرينات. وإنما أرى أنها لم تعد في الدرجة الأولى من الأهلية.

وقد جدي إلى الفيزياء في بداية أمري أن مشاكل هامة ذات علاقة مباشرة بحياة الناس كانت وقتئذ مدون حلول.

**سؤال:** قد كنت طالبت بإنشاء مختبر عالمي.. فلياذ  
تراجعت عن هذا المشروع؟

**جواب:** تكونت عندي هذه الفكرة من علي بمركز الأبحاث النووية بمجنيف، ورأيت أن مختبرا دوليا حقا. تتعاون الدول جميعا على إقامته. يكون رمزا إلى اتصال البشرية جميعا بمؤصلة العلم. كما أن مركز الأبحاث النووية بمجنيف هو رمز إلى «الولايات المتحدة الأوروبية». أنا الحوائل التي اعترضت تنعبد العكرة في آخر المطاف. فترتطة بمصالح الدول المختلفة ومطامعها القومية. وكذلك بما قد يلزم مشروعا كهذا من أعمال التنظيم والتنسيق المعقدة ومن حجار إداري صعب.

ولعل في فشل المشروع خيرا. ولعل الأفضل هو إقامة مختبرات على الأصعدة الجهوية أو القومية. لكنه يتعين عندئذ أن تشترك الدول في التخطيط لهذه المختبرات تحطيطا محكما لكي لا يُقام المختبر في مكان ومثيله في مكان آخر. وهذا متلف للمال. ويجب. على كل حال. إقرار حق جميع الدول في استخدام هذه المختبرات؛ أي إنه لا يجوز مطلقا وضع قيود قومية على العلماء الذين يريدون العمل وإجراء تجاربهم فيها. لقد كان الأوروبيون الغربيون. للأسف. يؤثرون على غيرهم بعض الشيء في مركز الأبحاث النووية الأوروبي. وكان هذا الإثثار يُزر بأهمهم الذين أقاموا المركز وصرفوا عليه؛ أما أنا فلم أعبا بمثل هذه التبريرات؛ وكان ميدني الثابت أن للأميركان والسايبانيين الحق نفسه الذي للأوروبيين السريين في استخدام المركز لإجراء تجاربهم واختباراتهم. وقد ازداد الوضع سوءا في السنين الأخيرة. وازدادت الحساسيات القومية. لحق جمعية الفيزيائيين لم نقلح في الخلاص منها.

**سؤال:** ما رأيك في الكتمان العلمي. وخاصة في تأثيره على مشاريع الأبحاث الدولية؟

**جواب:** الصواب هو في ألا يكون كتمان على الإطلاق. فكتمان المعلومات العلمية خطأ. من جهة. وعدم الجدوى. من جهة أخرى. لكن الفيزيائيين. لحسن الحظ. متوالون إلى

الصافى. أو التي نشاهدها بالتلسكوبات القوية في مكان من الكون. كذلك التي نشاهدها في الكواكب المتخثرة. أو عند حلول الكوارث الكونية العظمى كما يكون ذلك في الكوازار والمخزات المنفجرة. هذا ما أسبته «الفترة إلى الكون»؛ فالفيزياء صارت تبحث في ظواهر لم تعد تحدث في الأرض إلا نادرا. أو لم تعد تحدث فيها بالمرّة. اللهم إلا في المختبرات. الفيزياء تتعد إذًا عن الحجال البشري. بينما تماح البيولوجيا مسائل متعلقة بنا علاقة مباشرة.

### فرط المساواة أفقدنا الذين يقتضى بهم

**سؤال:** هل تتوقع إذًا أن الفيزيائيين سينحولون شيئا فشيئا عن موضوع أبحاثهم الأصلي؟

**جواب:** نعم. أتوقع ذلك. من جهة. صارت الآلات اللازمة لأبحاث الطبيعة أكثر تعقيدا. ولهذا بعدت المسافة الذهنية بين الشخص المشاهد والشيء المشاهد. وضاعت الصلة القوية التي كانت بين العالم والطبيعة. ومن جهة أخرى. فإن الفيزياء نفسها تعقدت تعقيدا مطردا انتبى بها إلى التخصص. والوضع الآن هو أن الأبحاث والتجارب المعصرية. خاصة في مجال فيزياء الطاقة العالية وعلم الفلك. لا يقدر عليها إلا المجموعات المكونة من علماء كثيرين جدا. يؤدي كل منهم وظيفة محدودة. ويشرف. بطبيعة الحال. علماء قليلون على الأعمال وينظمون سيرها. لكن هذا الإشراف يتطلب عالما من الخط غير المحبوب كثيرا. فهو شبه بالدكتاتور. أنا بقية المساهمين في الأبحاث والتجارب. فلا يحيط منهم بتطور الفيزياء الشامل إلا من كانت له رغبة شديدة في ذلك. أما أنا. فقد كنت مستوحشا من التخصص دائما. واسع مجالات الاهتمام. متنزعا. كرهت العكوف على شيء واحد وسعيت دوما إلى الإنماء بمعارف جديدة واكتشاف ميادين مجهولة؛ تمثلت بالمثل الذي يقول: «مطيف الإحاطة بكل شيء أفضل من شامل الإحاطة بشيء طفيف». أما اليوم. ها أكثر العلماء الذين يعرفون كل شيء عن الشيء الطفيف ا

وانظر الخبز العظيم الذي حصل بفضل العلوم الطبيعية، فلولاها ولولا التكنولوجيا لكان عالمنا اليوم في حالة لا يستطيع أحد أن يتصورها.

**سؤال:** ألا ترى، مع هذا، أن للعلوم الطبيعية والتكنولوجيا مساوئ وعيوباً؟

**جواب:** على كل عالم أن يتحمل مسؤولية أعماله كاملة؛ فإذا اتضح أن اختراعاته قابلة لتطبيقات سلبية النتائج، بات من واجبه أن يدرس هذا الجانب بعمق وأن ينشر نتائج دراسته. لكن العلماء، بصورة عامة، لم يأتوا ما يستحق كبير لوم، بل هم الذين نهبوا دائماً، وفي وقت مبكر، إلى أخطار تدمير البيئة، كظهور قمره الأوزون، وموت الغابات، وغيرها من الكوارث البيئية الأخرى. وأنا نفسي أحاول المستحيل منذ سنين؛ مثل الكنيسة الكاثوليكية على القبول بتحديد النسل، وما انفككت بصفتي عضواً في الأكاديمية البابوية، أنبه إلى مشكلة فرط التكاثر... لكن أراي لم تزل، للأسف، موافقة الفاتيكان.

**سؤال:** هل ينبغي، لتمييز الإحساس بالمسؤولية لدى العلماء، إضافة محاضرات في الأخلاق إلى برامج طلبة الفيزياء والكيمياء والأحياء وغيرها من المواد العلمية؟

**جواب:** أما أنا، فلم أتعلم من المحاضرات شيئاً كثيراً. تعلمت من الكتب ومن المحادثات، وتعلمت أكثر ما تعلمت، من الذين اقتديت بهم، أمثال ألبرت أينشتاين، وفيزير هازينبيرغ، وإرفين شرودنغر. هذه هي، في رأيي، أهم طريقة للتعلم. ولم يترك أحدٌ في نفسي أثراً أعمق من الذي تركه نيلس بور. كان إنساناً ذا إحساس بالمسؤولية عظيم وذا موقف فلسفي، انحزت إليه وأخذت به. وكان مقتنعاً بأن الجانب الإيجابي الذي يحمله الطموح العلمي سوف يعمل على تخفيف ما يأتي به التقدم التكنولوجي من تأثيرات سلبية. وعمل بور طوال حياته من أجل التعاون الدولي العلمي، وطبقه في معهد الذي كان يجمع فيه علماء شباباً من جميع أنحاء العالم. هكذا نشأت «روح كوبنهاغن» التي غرث معهد

الصرافة بطيهم. فيمكنك أن تزور مختبراتهم وأن تتحدث معهم عن أبحاثهم. بيد أن للكتاب العلمي، في حالات كثيرة، أسباباً متعلقة بمطامح شخصية. تدفع العلماء إلى كم نتائج أبحاثهم. فمن يكن منهم على عتبة اكتشاف كبير يشفق من أن ينتزع عبءه لمجاهدة منه، فيحفظ سره أمره. وإلى أرى خطأ في هذا الموقف أيضاً. وما ذاك إلا من نتائج فكرة الفيزيائيين والاشتراكية المنافسة بينهم.

**سؤال:** استشهدت بقصيدة لغوتة في كتاب لك صدر عام 1980 بالإنجليزية أيضاً. وجاء في آخر تلك القصيدة ما معناه: «أنا موجود لكي أتعجب». بيد أن الفيزيائيين لم يعمدوا، من زمان، مكتفين بالتعجب. بل هم يريدون عحاكاة الطبيعة وإجراء عملياتها بأيديهم. من هذا، مثلاً، اكتشاف الانشطار النووي الذي أدى إلى صنع القنبلة الذرية، ذلك السلاح الذي ساهمت في إعداده. لكذلك ما انفككت تعارض استخدامه أشد المارضة. أفليس خليف الفيزيائيين أن يكونوا في المستقبل أكثر اكتفاءً بالاكتشاف والتعجب؟

**جواب:** نعم، هذه مثني. لكذلك خلطت في سؤالك بين شيئين. فالاكتشاف الكيميائيين أوتو هان وفريش شتراسمان لانشطار نواة الذرة عام 1939 في ألمانيا كان حدثاً علمياً خالصاً. وفعلًا، فإن كلاًهما استغرب كثيراً ما عاينه من انشطار نواة اليورانيوم شطرين عند قذفها بالنيوترونات. وكان أيضاً عمل ليزه مايتير وأوتو فريش عملاً علمياً بحثاً عندما اجتماعاً في السويد ووصفا ظاهرة انشطار نواة اليورانيوم وصفاً سليماً. ثم إن نيلس بور أخبر بهذا الاكتشاف عندما زار أميركا عام 1999؛ عندئذ فقط شرع في دراسة الإمكانات الفنية لتطبيق هذا الاختراع. فيجب إذًا أن نتميز جيداً شيئين: اكتشاف ظاهرة طبيعية وتفسيرها بالقوانين الطبيعية، من ناحية. وتطبيق هذه الظاهرة في ميادين العلم أو التكنولوجيا، من ناحية أخرى. ما كان أحدٌ ليدري، في بداية الأمر، أن معادلة أينشتاين الشهيرة حول الكتلة والطاقة سوف تُستخدم لإعداد سلاح جماعي الإبادة. إن المعارف العلمية الأساسية شيء عام. يمكن استخدامه في الشر كما يمكن استخدامه في الخير سواءً بسواء.

من أن يدشأ جيل من الميراثيين لا يهتم بشيء سوى بالغيراء؟

جواب: أجل، هذا تصوّرٌ مِلًّا نفسي فرعا ورعبا. أما أنا، فكتيرا ما تمرّست لاستخفاف من زملاء لي في العلم لأنهم رأوا أن العلم لا يشغل من مجالات اهتمامي إلا قسما صغيرا. وفعلًا، فإنني ما انفككت أعلّق عظيم الأهمية على الاشتغال بالفنون والموسيقى، وبالقضايا الاجتماعية والسياسية أيضا. وكم كان يسعدني، وأنا مديرٌ لأكاديمية الفنون والعلوم، أن أجمع بناس، لا علاقة لهم بالعلوم الطبيعية مطلقا،

وانتظرُ إلى أشياء مثل الرهبة، والسعادة، واليأس، والحق، والباطل. فهذه المفاهيم لا تقع مباشرة في مجالات محدّدة من تصوّراتنا العلمي للكون. العلوم لا تقدر على تمييز الخير من الشر، وهي لا يسمعا إلا أن تقول: إذا حصل كذا، نتج عنه كذا وكذا. وحتى هذا، فالعلوم لا تستطيع دائما. وما العلوم، في نظري، إلا سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية. ويوجد، إلى جانب ذلك، سبل كثيرة أخرى، كالفنون، والموسيقى، والأدب، والدين، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم. لكنّ هذه وتلك، في واقع الأمر، لا ينفي بعضها بعضا، وإنّما هي جميعا جوانب مختلفة لشيء واحد. لقد وضع نيلس بور مفهوما علميّا جديدا، هو «التّشميم»، بعد أن تبين أن الإلكترونات يكون لها أحيانا سلوك الجسيمات، وأحيانا سلوك الأمواج. ثم استخدم بور هذا المفهوم في وقت لاحق لتوضيح التناقض القائم بين المنطقتين العلمي والأدبي..

سؤال: ألا ترى أن الفنّ والأدب المعاصرين ينكران معارف علمية كثيرة وبذلك قسما كبيرا من الحياة الثقافية؟

جواب: هذا، للأسف، صحيح، مع أن العلوم الطبيعية تشكل مظهرًا من أهم مظاهر الثقافة المعاصرة. لكنّ هذا ليس معروفًا عند عامة الناس؛ بل ليس في المثقّفين إلا نسبة قليلة تعي ما للفكر العلمي المعاصر من عمق وجسامة. ويمكن القول، إلى حدّ ما، بأنّ العلماء هم المستبوين في الجهل بأمر العلم، فهم لا ينشطوا إلا قليلا في تقريب محتوى العلوم

بور، وكوّنت فيه جوّا ثقافيّا خلّاقًا نادر المثل. وكان هذا العالم ينظرُ في شهر سبتمبر من كلّ عام مؤثّرا في كوينباغن يستدعي إليه مساعديه السابقين وفيزيائيين غريم عاملين في مجالات متّصلة بالعلوم الطبيعية. وقد نوّشت أحدث الاكتشافات التطبيقية في تلك المؤتمرات التي كانت مقتصرة على عدد محدود من المشاركين، فكانت أشدّ إلحاما وأقوى تحريكا للعقل من المؤتمرات الضخمة التي صار يشهدها الآن مئات حتّى لا يكاد يعرف أحدهم الآخر.

سؤال: متى كانت أفضل مراحل حياتك الإنتاجية؟

جواب: هي فترة النضوج العلمي التي قضيتها بزورخ مساعدا لفولفغانغ باولي الذي لم يكن في قدرته في طريقة العمل وفي المعارف الفيزية وحدهما، وإنّما في الأخلاق أيضا، كانت له صراحة أشبه بصراحة الأطفال، وكان يسمي إلى أعلى درجات الوضوح في العلم وفي العلاقات البشرية جميعا. وقد صدق من مثاه «صغير الفيزياء».

والمؤسف أنّ الدول كلّها أصبحت الآن، على عكس ما كان في عهد شبّابي، مفتقرة إلى الشخصيات العلمية الفذة حقًا، أولئك الذين يُسمّى إلى الاقتداء بهم والسير على منوالهم. وأرى علاقةً لهذا الوضع بمفهوم للديمقراطية مبالغ فيه؛ وأنا أعبر عن رأيي هذا بمحدّر شديد: فصحيح ما قاله ونستون تشرشل من أنّ الديمقراطية هي أفضل نُظم الحكم، لكنّ المساواة بغير تمييز وبحود دور النخبة يعرقلان نشوء الرجالات العظام. إنّ من مؤيدي النخبة؛ ونحن في حاجة إليها للتوجيه الفكري.

طلبة في التكنولوجيا لم يقرأوا عشرة كتب بعد

سؤال: عرّست في مدرّجتيك لعالم التاريخ إلينغ موريسون (9) الذي طلب منه أن يمحّض في الأدب والتاريخ أمام طلبة من معهد ماساوشوس للتكنولوجيا، فسألهم أن يكتبوا عناوين الكتب العشرة التي تأثروا بها أكثر من غيرها. هنالك تبين أن أولئك الطلبة، في معظمهم، لم يقرأوا عشرة كتب بعد. فهل تتغيّر الوضع الآن؟ وهل أنت مشفق

(9) Elting Morison

الماء، وإنما هي معارف «وقتيّة»، ليس إلا. ولا يتوسّل في العلم إلى معارف أساسية إلا بطول الممارسة وتتوّع التجربة. ومما تجدر ملاحظته أنّ الاختصار على بحث مسائل محدودة يؤدي دائما إلى معارف شاملة، ثم أمّجل، وهكذا... فالببحث في الأجسام المتحركة، على سبيل المثال، أدّى إلى معرفة قانون الجاذبية الذي هو قانون عام. والعلم لا يبلغ الحقيقة إلا خطوة خطوة، قد تكون الخطوة الواحدة منها واسعة أو ضيقة، وقد يتيّن أحيانا أنها خطوة إلى الوراء.

**سؤال:** حضرة الأستاذ فايسكوف، هل يخطو العلم، في يوم بعيد أو ربّما قريب، كلّ الخطوات المرحلية التي تفصلنا عن إدراك عالمنا وكوننا في «حقيقته الكاملة»؟

**جواب:** هذا سؤال في غاية الصعوبة. وقد قال أينشتاين: «أكثر ما يتعذّر فهمه من أمر العالم هو أنّ العالم مفهوم»؛ وكان أينشتاين يرى معجزة خارقة في كوننا قادرين أصلا على فهم الطبيعة، وفي كون الإنسان متّصلا بحيطه اتّصالا عميقا. وكان ممكنا ألا يكون ذلك. فهل يتوسّل الإنسان يوما إلى اكتشاف «معادلة العالم» أو «نظرية كلّ شيء»، كما يقال بالإنكليزية حرفيا؟ لقد بحث علماء عديدون عن هذه النظرية؛ وظنّ هايزنبرغ أنّه اهتدى إليها، ثمّ اتضح خطأ نظريته؛ ورام أينشتاين المرام نفسه.

ويبدو لي أنّ لحول الفيزياء كانوا يعتقدون أنّ اكتشاف «معادلة العالم» ممكن؛ أمّا أنا، فأرى أنّ ذلك مستحيل. فالطبيعة لا تنفذ، وسيظلّ الإنسان يكتشف ظواهرها ظاهرة بعد أخرى، دون أن تنفذ الظواهر، ودون أن ينفذ هو إلى «الحقيقة النائية»؛ وميّ يجني تشبيه تايلاهارد دي شردان (10) لشرح العلوم الطبيعية بنظرة إلى الكون تنظرها عينان صارتان إلى الكمال أكثر فأكثر بلا انقطاع، بينما نحو ما ترمقانه من ذلك الكون أكثر فأكثر بلا انقطاع. ●

(من جريدة DIE WELT)

(10) Teilhard de Chardin

العصرية إلى أذهان غير ذوي الخبرة. وأنا الآن في صدد إعداد كتاب جديد، اخترت له عنوان: «البحت عن البساطة». وإني دائما لمريض أشدّ الحرص على عرض المعلومات الفيزيائية عرضا واضحا وبسيطا إلى أقصى حدود الوضوح والبساطة الممكنين لكي أمّجح في إفهام الخبير وغير الخبير.

ومن المؤسف أنّ ناسا كثيرا ما زالوا ينظرون إلى العلوم الطبيعية نظرة غير صحيحة، أساسها التجامل. فمن هؤلاء من يعيب على الفيزياء أنّ مبادئها الأساسية مُعجّدة في التجريد، متوتّعة فيه، وأمّا ثقافة على الرياضيات أولا وأخيرا. وصحيح أنّ أيسر الإطلاع على الفيزياء يعترض معرفة الرياضيات، لكنّك، من جهة أخرى، لا تتذوّق شعرا في لغة أجنبية إلا إذا تعلّمتها. فمن يتعلّم الفيزياء يكتن شيئا من يتعلّم لغة أجنبية. لكنّ مرة الفيزياء التي لا تُعذّر هي أنّها لغة دولية، لا تتقيّد بحدود، ولا تصلح لفهم الطبيعة فقط وإنما لذّ الجسور بين الأمم أيضا.

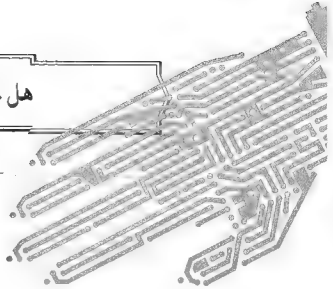
### الاقتراب من الحقيقة لا يكون إلا خطوة خطوة

**سؤال:** وما رأيك في ما يُمّاب على الفيزياء من أنّها ابتعدت كثيرا عن التجربة الإنسانية المباشرة؟

**جواب:** هذا قول لا أساس له من الصحة. وقد كان غوته ممجّ في شعر. له بإصحق نيوتن عندما فصل ضوء الشمس إلى ألوانه الطيفية بإسقاطه من شقّ ضيق في حجرة ظلام. وقال غوته ما معناه: «فُزوا، يا رفاقي، واعتزلوا الحجرة الظلماء التي عقّدوا لكم فيها النور». والواقع أنّ المعارف العلمية ليست هي المعارف الشاملة الكاملة التي تحصل بوعي من

## هل يتّردّ الروبوت؟

أوتو أوتن



الروبوت إذاً، والممكنة أيضاً، وظيفة معلومة يترتب عليها تأثيرات معلومة في محيط تلك الآلة أو ذلك الروبوت، قد حسب المصنّم حسابها. بيد أن إمعان النظر يُظهر أن الآلات والروبوتات تأثيرات أخرى، لم تكن في الحساب، هي أشبه بما هو معروف في علم العقاقير بالتأثيرات الجانبية. مع فرق بارز؛ فأنك تشتري الدواء فتقرّر في الورقة المرفقة مفعوله الأساسي ومفعوله الجانبي، فتعلم النافع والأضرار؛ لكنك لا تجد في الورقة الشارحة لاستعمال جهاز من الأجهزة، كالتلفزيون مثلاً، ما يدلك على أضراره وتأثيراته الجانبية. فهذه التأثيرات، إمّا إنّ المنتج يجعلها، أو هو يعلمها، لكنه يكتسبها ويخفيها.

والواقع أن كلّ آلة تترك أثراً في المحيط المحذّر التي فيه، وأنّ لكلّ أثر تأثيراً، وإن كان شديد الضلالة أحياناً. وقد يتضاعف التأثير الضئيل كثيراً ويستحيل تأثيراً جماعياً ضحياً عندما تُصنّع الآلة المعنية صنفاً واسعاً بأعداد هائلة؛ وعندئذ تتعلّسنا الحيرة ولا ندري على من تقع مسؤولية ذلك التأثير الجماعي بالتحديد؛ فصانع الآلة مسؤول لأنّه أوّل مسبّب. لكنّ مستخدمها مسؤول أيضاً لأنّ طريقة استخدامه إمّاها ساهمت بقدر واسع في إحداث التأثير المذكور.

نرى الآن أنّ الإجابة عن السؤال: هل يتّردّ الروبوت؟ ليست بالإجابة السهلة، وهي على كلّ حال لا تكون بالنفي القاطع كما خطر لنا في الوهلة الأولى، بل الأقرب أن تكون بالإيجاب.

وقد أصبحت التأثيرات التي يُحدثها استخدام الآلات تُدرس اليوم في فرع أبحاث خاصّ، هو فرع «تقدير نتائج التكنولوجيا». وبطبيعة الحال، تجري الدراسة بطريقة علمية دون تقويم أخلاقي ودون إصدار أحكام. فتوضع نماذج حسابية لتقدير مستقبل العالم، ويقترض واضعوها أن حركة التقدّم التكنولوجي والعلمي ستظلّ في نموّ متّصل، ويُستخدّم في هذه التكهّنات حسابات إلكترونية مشحونة بما يُستى

الكاتب التشيكي «كاريل كاييك» هو مبتدع كلمة «روبوت»، اشتقّها من الكلمة التشيكية robots التي تعني الشُعْرة، أي العمل قهراً وبلا أجره. وعالج هذا الكاتب في رواية مسرحية له من عام 1920 مسألة إنشاء الكائنات الاصطناعية؛ فيقول إنّها، بعد أن يكونها مُكوّنها، تقاومه وتتّردّ عليه، ولا يتّسكن هو من إعدادها إلى حالة ما قبل الإنشاء... وتساءل: أمحقول هذا أم هو من باب الخيال؟ ويتحدّر علينا أن تتصوّر آلة ثائرة أو روبوتاً متمرداً، فالرؤية الموضوعية للأشياء وبعض الإنسام بالعلوم المصرية يأيان علينا ذلك. فها الروبوت إلا آلة، وما الآلة إلا جهاذ. ونحن متيقّنون من أنّ العصيان لا يصدر من جهاذ، فلا تردّد، لأوّل وهلة، في الإجابة بالنفي عن السؤال الذي عنواننا به هذا المقال.

### طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتجاه

يُتبع المهندس الذي يصنّم روبوتاً خطة دقيقة عمّدة، فهو متّقيّد في عمله بقائمة من الشروط المعلومة الشاملة لكلّ التفاصيل الخاصّة بوظيفة ذلك الروبوت ومدة الاستعمال المقرّرة له، أي عمره، وأعمال الصيانة اللازمة له، إلى غير ذلك من المواصفات والمعطيات التي يُتّخذ بها في مثل هذه الأعمال الفنية. وقد يستغرب غير ذي الخبرة لكثرة هذه المواصفات ولتقييدها وتضييقها. ويكون تصنّم الروبوت ناجحاً، وتقبّله ممكناً، إذا توفّر فيه جميع ما نصّت عليه قائمة الشروط الموضوعية.

ومها يكن إيجابنا بالتقدم التكنولوجي قويا ، فإتنا لا يليق بنا أن نغفل عن أنَّ الطبيعة البشرية ، بما فيها من النقص وعدم الكمال ، معارضة لهذا التقدم المزعم الذي يخاطب منا العقل دون العاطفة . وقد قال عالم أميركي معاصر من العاملين في مجال الذكاء الاصطناعي : «علينا أن نفقد خوفاً من الحياة لكي نحقق مزيداً من التقدم» .

لقد كان نقصنا وبعدنا عن الكمال من المواضيع التي عالجتها الفنون قديماً وما زالت تعالجها إلى الآن . وما زال الإنسان يبحث عن حقّ قدره في هذا الكون ، فليس يضرب أن يخطو أحياناً إلى الوراء وأن يوجّه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه ، لا إلى ما هو ممكن تحقيقه تكنولوجياً .

ولكن ، ما هو مفيد ومرغوب فيه في مجال التكنولوجيا؟ ما زال هذا السؤال يُعَلّق ويريب ، ولن نجد له جواباً سلباً إلاّ بعدما نكون لأنفسنا من الحياة ومن التكنولوجيا موقفاً يقوم على الموافقة بينهما والتناسب ، لا على سوء النظام المدمر لأسس الحياة . ليست العبرة بالكسبة ، علينا أن نطلب النوعية . ولن نُحدّد النوعية إلاّ بالبحث المتواصل . وهذه وظيفة معهد للأبحاث من نوع جديد ، هو «مركز الفنون ووسائل الإعلام» .

«غاذج عالمية تقديرية» . لكنّ التكهّنات تخطئ إذا نحن ، بأساليب حياتنا ، أخللنا بشروط أساسية يقوم عليها مستقبل بقائنا ؛ عندئذ لا يجوز أن نقوّم تأثيرات الآلة من حيث هي تخدم التقدم أو لا تقدمه ، وإتّما يجب أن يكون تقويمنا إتيها مستنداً إلى سؤال محدّد : أتلائم هذه التأثيرات البيئة أم تضرّها؟ فنحن إذا مضطرون إلى العدول عن طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتّجاه ، أي القوم الذي لا يراعى فيه إلاّ التقدم التكنولوجي ، ويجبرون على التقويم بطريقة أخرى ، نريد أن نسمّيها طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتّجاه . ونعني بهذا أننا نراعي في تقويمنا ، عدا التقدم التكنولوجي ، عدّة عوامل ، كالتفاعلات القائمة بين الأشياء ، والتوازنات الطبيعية والاجتماعية ، وكألهذه في بعض ما يمكن للتكنولوجيا أن تنتجها من آلات وتوفّر من إمكانيات .

#### طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتّجاه

ما زالت هذه الطريقة قليلة الانتشار إلى الآن ، والتقويم ها هنا يستند كثيراً إلى الاعتبارات البيئية ، وذلك لا حتّى للبيئة وإتّما سعياً إلى بقاء الأجيال ومن جهة المصلحة البحتة ، لأنّ تدهور البيئة مهّد حياة الناس جميعاً . بيد أنّ طريقة التقويم هذه لا تراعي طبيعة الإنسان «الداخلية» ومزاجه . وكان

صواباً أن يدرج أصحاب هذه

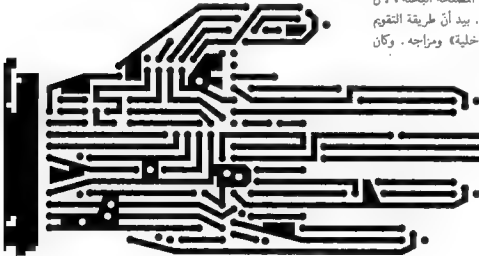
الطريقة سؤالاً آخر في قائمة

أسئلتهم ، وهو : «هل التأثيرات

الرئيسية والمجانبية التي تحدّثها

التكنولوجيا ملائمة لطبيعة

الإنسان ومزاجه؟»



## الإلكترونيات في التأليف الموسيقي

ريفيته غروس

ضابط التعاقب هذه المعلومات إلى مؤلف الأصوات . وهو جهاز «عازف» يحول المعلومات التي تصل إليه إلى نغابات . ويتحكم هذا الجهاز في مجموعة هائلة من النغابات . منها الاصطناعية . ومنها الحاكبة لشئ الآلات أدق المحاكاة . كآلات النفخ . والبيانوهات . وآلات الإيقاع . وغيرها . ومنها كذلك أصوات مقلدة لصوت الإنسان . ومن هذه المجموعة الضخمة . يستطيع المؤلف أن يختار ما يريد من الآلات . وأن يجذب بعد ذلك نغبات قطعت في ضابط التعاقب . فيعرف مؤلف الأصوات تلك القطعة . وما من شك في أن هذه الطريقة الفنية الجديدة تحوي غزائيا جمة . فهي . أولا . أقل كثيرا نفقة من طريقة العزف التقليدية . إذ لا يحتاج المؤلف إلا إلى «ورشة» موسيقية مؤلفة من جهازين : ضابط التعاقب ومؤلف الأصوات . أو من وجبة تضم الجهازين . فتكون قادرة على عزف القطع الموسيقية المتعددة الأصوات . وقد صار الآن في السوق وحدات . من هذا النوع . تفي بحاجات المحترفين وتباع بأسعار مناسبة جدا . فلا يفوق سعر هذه «الأوركسترا الإلكترونية» سعر بضعة ميكروفونات

المؤلف الموسيقي الذي كان من قبل يجلس إلى مكتبه ويسجل خواطره الموسيقية بالقلم على ورقة النوتة صار اليوم يجلس أمام الكمبيوتر ويسجل أعمال التسجيل لدوائر التكامل الإلكترونية . هذا . على الأقل . ما بات يفعله كثير من المؤلفين والموسيقين المصريين . ونظم الكمبيوتر إذا قصرنا أعماله على تسجيل النوتة . فهو يستطيع أكثر من ذلك . يستطيع عزف الموسيقى إذا اجتمعت لديه أدوات سمعية ثلاث : ضابط التعاقب . ولغة «ميدي» . ومؤلف الأصوات .

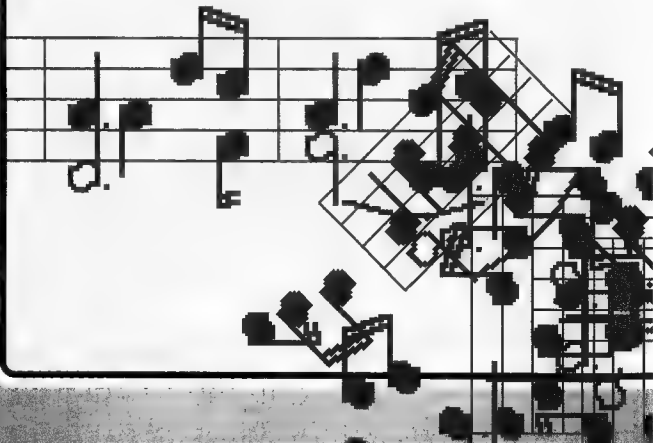
فأما ضابط التعاقب . ويسمى أيضا «ورقة النوتة الإلكترونية» . فيمكن اقتناؤه في هيئة جهاز منفصل قائم بذاته . أو في هيئة برنامج للكمبيوتر المنزلي . أو أيضا كجزء من مدج في مؤلف الأصوات . ووظيفة ضابط التعاقب هي تسجيل الأوامر الموسيقية . ويلزم لذلك تجهيزه الإلكترونية خاصة . قد صار يزود بها الآن معظم الآلات الإلكترونية المصرية . كالقيثارات . والبيانوهات . وغيرها . و«ترجم» التجهيز التي في تلك الآلات الإلكترونية النبرات إلى لغة «ميدي» . وهي لغة «معلوماتية» يفهمها جل الآلات الإلكترونية . ويستطيع ضابط التعاقب أيضا أن يفهمها ويخزنها . ويمكن هكذا - على نحو شبيه بطريقة تأليف القطعة الموسيقية - تسجيل نغابات مختلفة في أقسام مختلفة من ضابط التعاقب . فهذا الضابط يحزن المعلومات التي تتجدد النوتة . وزمن وقوعها . وأرتفاعها . واستراقها . وينقل





فما الذي يمنع النشم. إذًا. من أن يتدفق في العزف والتأليف؟ لا شيء! بيد أن استخدام هذه الوسائل الإلكترونية الجديدة له - ككل شيء - حسنات وسيئات. فمن جهة. تطلق هذه التكنولوجيا الحديثة قوة الابتكار لدى كل هاو. وحتى لدى أولئك الذين لم يجتسوا. مثلاً. من تعلم عزف البيانو في صباه لأن أوليائه لم يقدروا على نفقاته. كما أن هذه الوسائل تمكن المؤلف من إعداد أعماله بدقة إلكترونية دون أن يحتاج إلى إعانات الأغنياء المالية اللازمة عادة لإجراء الفارين التي تجلب إليها العديد من العازفين. ومن جهة أخرى. فإن هذه التكنولوجيا تحط بالموسيقى من درجة عليا. درجة علاقتها بالإنسان الذي ألّفها وعزفها حتى الآن. إلى درجة سفلى. درجة علاقتها بالآلة وتفاعلها معها. فاما الموسيقى التي يحكمها ضابط التعاقب إلا موسيقى «معلّبات». والأدهى من هذا أن أفضل الضوابط لا يمكنه أن يقوم بديلاً لومضة الفكر وشرارة القريحة. وأن هذه الوسائل الإلكترونية الممتازة قد تحسن صاحبها على إعداد السخافات والتوافه إعداداً متقناً. وهذا ليس من الفن في شيء.

الميكروفونات الكثيرة التي تُتخذ عادة في الأوركسترات التقليدية لأعمال التسجيل. لكنّ الميزة الكبرى لهذه الطريقة الجديدة هي أنها تجعل الدين لم يتعلموا الموسيقى إلا قليلاً. أو لم يتعلموها مطلقاً. قادرين على إعداد إنتاجهم إعداداً حثيثاً. فضابط التعاقب يزيل الصعوبات التي لا يخلص منها عادة إلا العازف الذي تعلم السيطرة على آتته سيطرة تامة. من هذا. مثلاً. الصعوبات في تنسيق حركات اليد اليمنى واليسرى عند العزف على البيانو. فهذه الصعوبات تزول باستخدام ضابط التعاقب في عزف المقاطع الصعبة باليمنى وحدها. ثم باليسرى وحدها. كذلك يمكن برزجة عزف المقاطع الصعبة ببطء. ثم يبرّج عزفها من جديد بسرعة من بعد. فلا يحدث في النغبات الاختلال الذي تُحدثه الفونوغرافات والمسجلات عندما تدور بسرعة أعلى. وضابط التعاقب يحل مشاكل الإيقاع. بل أكثر من ذلك؛ إنه يمكن الذين لا يعرفون النوتة من استخدامها في كتابة قطع موسيقية كاملة أحسن استخدام. لأنه يحول النغبات المعروفة إلى نوتة. تظهر على الشاشة في ظرف ثوان. وتُطبع على الورق إذا كان جهاز الكمبيوتر متصلاً مطابعة.



## أبريشت دورر

خسون ربما له من متحف برلين للنقش على النحاس

### ياهمينة أمقران

فتمت فيه القدرة على التشكيل وعلى الرؤية المجسمة ، خاصةً إذا كان من تعقيد في أشكال الحلي الذي من اللفظ الفوطي المتأخر ، ولا كانت هندستها تتطلب من قوة التصور في المجال المجسم ، وما كان سيكها وصيتها تطلبان من حذق التشكيل وإتقان الصقل . ونحن نلمس عند دورر ، من رسمه ونحته ، حرصاً قوياً على وضوح التشكيل وقدرةً على تصوير الأشياء المتحركة تصويراً مجتمياً ، وهذا عائد ، بلا شك ، إلى موهبة هذا الرسّام ثم إلى ما تعلمه من حرفة الصياغة .

وانتقل أبريشت دورر ، وهو في السادسة عشرة ، إلى معمل للرسم مجاور ، كان صاحبه يُدعى فولفموت . وتدرّب دورر هناك على إنهاء مهارته الفنية في الدرجة الأولى ؛ فكان يقضي القدر الأكبر من وقت تدريبه في نقل رسوم غيره . وتُظهر رسوم دورر من تلك المدة اهتماماً بأسلوب الإنشاء كبيراً ، أي بتشكيل الرسم من عدة عناصر ، فيما أهل الأسلوب الطبيعي إجمالاً شبه كامل . كما نلمس من رسوم دورر التي من تلك المدة ومن المدة اللاحقة ميله إلى الألفة الغفضاضة ، الدفافة الحركة ، المعقّدة الأشكال . وواضح أنّ هذا راجع إلى تأثر دورر بعلّمه فولفموت .

أنهى الشاب دورر تدريبه وأصبح عريفاً ، فقام برحلة العريف ، على عادة أصحاب الحرف في زمانه . ولا نعرف عن تلك الرحلة كثيراً ؛ والثابت أنّ دورر كان عام 1491 في بازل ، وعام 1492 في كولمار حيث زار معمل مارتين شونفاور . وقد كان دورر كثير الرغبة في زيارة ذلك المعمل لشدة إعجابه بنقوش شونفاور على النحاس التي كانت أرقى ما أطلع عليه دورر من العمل الفني حتّى ذلك الوقت . والجدير بالذكر أنّ شونفاور كان ابن صانع ، هو الآخر ، وأنّه

مؤسّسة «التراث الثقافي البروسي» مؤسّسة مقرّها برلين تشرف على متاحف كثيرة ، وأسة الممتلكات الفنية ، وتنشط في إقامة المعارض الهامة داخل برلين وخارجها ، كالعرض الذي أقامته في متحف الفنون بمدينة دوسلدورف للرسّام النحات أبريشت دورر (1471 - 1528) . وتُعدّ رسوم دورر التي في متحف برلين للنقش على النحاس من أروع المبهوعات الفنية التي في حوزة المتاحف العمومية التابعة لمؤسّسة التراث الثقافي البروسي ؛ كما تعدّ هذه الرسوم من أجود تحف الفن الألماني التي أُخرجت في فترة الانتقال من العهد الفوطي المتأخر إلى عهد النهضة . وقد اختير للعرض خمسون ربما رئيسياً من مجموعة برلين على نحو موضّح لمراحل الإنتاج في حياة دورر ومبين لأسلوبه الفني .

لم يكن الانحصار البورجوازي الصغير ولا ضيق الأفق من صفات نورنبيرغ ، مسقط رأس دورر ، في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ؛ وإنّما كانت نورنبيرغ متصلة بالعالم ، مُدارة شؤونها بحذق وحصافة من مجلس النبلاء . وكانت في أن مركزاً لحركة الإنسانية الألمانية ، ومركزاً للطباعة ، ومركزاً للتجارة الخارجية ، ومركزاً للصناعة المعدنية ؛ فاجتمع فيها للشباب دورر من أسباب الفؤ الفكري والمادي ما لم يكن إلّا في مدن قليلة من مدن المملكة الرومانية آنذاك .

ربّما كان دورر صبيّاً في العاشرة أو الثانية عشرة عندما أخذه أبوه الصانع إلى معمله ليعلمه الصنعة فيكون له خليفة ، على عادة ذلك الوقت . وقد تركت مدة التدريب في المعمل الأبوي أثراً واضحاً في أعمال الرسّام اللاحقة ، إذ كان ، بحكم عمله في الصياغة ، منخفلاً بالأشكال الثلاثية الأبعاد غالباً ،



الہریت دور ، الطحمر ، صوره  
بالألوان المائية ، 1510 ،  
215 x 168 mm

طبيعة وأشياء ذا أهمية إلا بقدر ما كان لازماً لتوضيح حالة «إنجيلية». ولم يكن الرسم آنذاك، سواءً نقشا على الحائط أو الخشب كان أم رسماً على الورق أو الزجاج، تصويراً للواقع، وإنما رمزاً إليه. وبسبب هذه الرمزية، كان الرسام لا يعياً كثيراً بالعوامل المكانية فيستغني عنها في غالب الحالات. لكن تياراً جديداً مخالفاً لهذا التصور ظهر في القرن الأخير من القرن الرابع عشر، وجعل يقوى تدريجياً بسبب التبادل

صاحب الفضل في ترقية النقش على النحاس إلى مستوى الفنون. ولم يُقدَّر لدور أن يتعرف شخصياً بشوتناور الذي توفي في فبراير 1491 قبل أن يبلغ دور كولمار. ثم إن «رحلة العريف» التي قام بها دور انتهت عام 1494 بعد إقامته قضاها بمدينة ستراسبورغ. كانت الهيئة البشرية في القرون الوسطى محور الأعمال الفنية وموضوعها الأهم. ولم يكن ما حول الشخص المرسوم من



الرسمة دور: العرش دور  
معدلة: العرش دور

133 x 100 mm, 1511



الرسمة دور: العرش دور  
معدلة: العرش دور

246 x 190 mm, 1513

في أدائه المعني . عادر دورر ستراسبورغ لطلب من أبيه . وعاد إلى وطنه نورمبرغ في عام 1494 . بعد غيبة أربعة أعوام . ليترجح أغبيس فراي . العروس التي اختارها أبوه له .

لكن مكوث الشاب في نورمبرغ لم يطل ، فقد غادرها في أغسطس من العام المذكور . بعد أن ظهر الطاعون فيها . وانتقل إلى النديفة . وكان لإقامته في تلك المدينة أثر

الثقافي والمعني الشط بين إيطاليا . من جهة . وفرنسا وهولندا وألمانيا . من جهة أخرى . ولم تنقص محسوسة حتى أزاح ذلك التيار الجديد تصورات القرون الوسطى الفنية إراحة شبه كاملة . وكان دورر مهتماً بالتيار الجديد . متابعاً له منذ المدة التي رحل فيها «رحلة العريف» التي ذكرها . وكان وقتئذ يرى الصواب في رسم الجسم البشري على نحو مطابق للواقع . ولم ترده السون إلا اقتناعاً بهذا الرأي واعتقاداً عليه

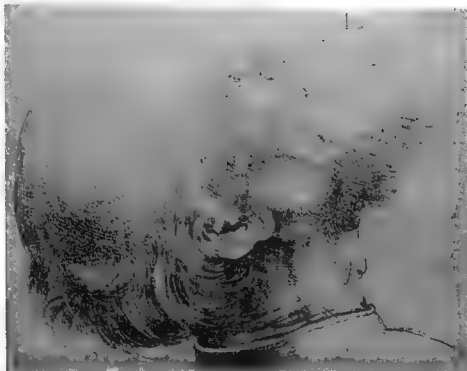


ألبريت دورر ، كآبة ،

239 x 188 mm ، 1514



ألبريت دورر ، عاهرة ، بابل ،  
في حوالي 1497



الرئيسة دورر ، رأس  
حواري ، فرشاة في الرمادي .  
حل ورق ذي أرضية  
عظيمة ، تبرز بالأبيض .  
189 x 241 mm ، 1508



الرئيسة دورر ، الملاح  
الباني ، طباشير أسود ، تبرز  
بالأبيض على ورق ذي  
أرضية رمادية زرقاء ،  
214 x 199 mm ، 1521



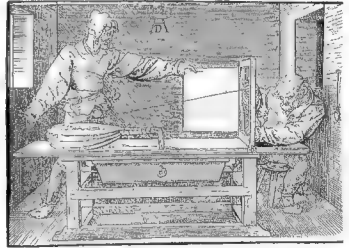
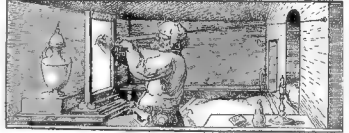
راس شيخ في الثالثة والتسعين ،  
مرشاء في الأسود ، تبرز بالابيض  
على ورق دي ارضة سمعية  
غامقة ، 1521 ، 260 x 190 mm

العام السحري 1500 ، سنين نجاح عظيم وشهرة واسعة لم يبلغ مثلها فنان تشكيلي ألماني قبله . وقد شاع الاعتقاد وقتئذ بأن عام 1500 هو موعد قيام الساعة . وكان سبب شهرة دورر أنه عالج هذا الاعتقاد فنياً ، فأعد خمسة عشر نقشا على الخشب تعرض نهاية العالم عرضاً رائعاً ، فاق كل ما أنجزه الفنانون في هذا الموضوع . ويتميز نقوش دورر هذه بكون الحجم وبدق في الأداء فريدة . فالأجسام المنقوشة والوجوه والأيدي والألحفة الرائعة مفعمة جميعاً بحيوية خاصة ومشكّلة بطريقة تدلّ على قوّة الملاحظة وطول الممارسة . وما زالت الأجيال ، منذ القرون الوسطى ، معجبة بنقوش دورر ومعتبرة إتيانها أرقى ما أنتج الفنّ الغوطي المتأخّر . ويرى الكثير أنّ لهذه النقوش طابعاً مبالغياً بحتاً ؛ لكنّها تحوي ، في الحقيقة ، قدراً وافياً من الأثر الفنّي الإيطالي ؛ ولولا رحلة دورر إلى إيطاليا لأخذت نقوشه تلك هيئة ليست كالهيئة التي هي عليها .

كان دورر دقيق الملاحظة ، شديد الحسّك في رسمه ونقشه بالمعطيات الطبيعية ، يتفنّن في نقلها نقلاً صادقاً ؛ ثمّ إنّه لم يكن يكتفي بالملاحظة والنقل ، بل كان يقرّبهما بالتفكير ؛ فكثر كثيراً في أساسيات علم الجمال ، ولا سيما في سؤال ظلّ يتردّد إلى ذهنه بالحاح ، متى نشعر بالجمال؟ أليكون هذا الشعور عرضة الصدفة ، مختلفاً باختلاف أذواق الناس ، أم هو متصل بقوانين ثابتة ، خاضع لما؟ واجتهد دورر في الوصول إلى جواب عن هذا السؤال الأساسي ، وأجرى تجارب علميّة عديدة مستخدماً الفرجار والمسطرة في محاولاته رسم الإنسان ربما مثالي . وقد تعلّق دورر بنظرية التناسب التي كانت لليونان والرومان . وازداد ، بمرّ السنين ، تمسّكاً بهذه النظرية إلى أن باتت محور نشاطه وأساس تفكيره ؛ ذلك أنّه كان يبحث عن القانون العام الذي يجرى عليه التشكيل في الطبيعة جمعاء .

وكان من نتائج البحث والتجارب أنّ اتّسمت مجالات اهتمام دورر شيئاً فشيئاً ، فاهتمّ أيضاً بالأجسام الخارجة عن التيار الاعتيادي ، السمينية والضعيفة ، ووجد لها حقاً تناسيباً خاصّة بها ، جديرة بالدراسة هي الأخرى . وعذّل دورر طريقته في تشكيل الجسم البشري ، فبعد أن كان يشكّله من مساحات هندسية ودوائر ومستطيلات ومرمّعات ، صار يتّبع في ذلك نظاماً أكثر تمقيداً ، يقسم الجسم به إلى

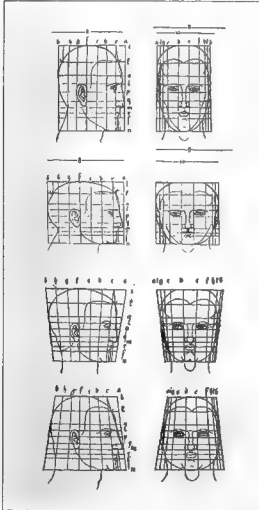
قوي في تكوينه الفنّي . فقد تعرّف هناك عالماً جديداً غريباً . حاول أن يثبت منه بريشته ما استطاع من انطباعات . ولم يكن اهتمام دورر مقتصرًا على أعمال أصحاب الفنون بالبندقية . وإنّما شمل ناسها وشوارعها وقنواتها ؛ وقد رجع إلى نورنبيرغ في عام 1495 مشبع الذهن والحواسّ بالانطباعات التي تركها فيه تيارات النهضة الإيطالية المتنوّعة . كانت السنوات الخمس لدورر ، منذ عودته إلى نورنبيرغ حتّى



توضيح قاعدة دورر الشهيرة في التصوير النظوري  
الصورة العليا : ألبريشت دورر ،  
مصور الإبريق ، 1538 ،  
83 x 215 mm  
الصورة السفلى : ألبريشت دورر ،  
مصور العود ، 1538 ،  
131 x 188 mm



التي نشأت فيه . جمع بين الملاحظة الحادة والبحث النظري  
جمعا جيدا ، كما فعل ليوناردو دا فينشي ، مع أن هذا لم يترك  
في ذلك كبير أثر . وإنما تكاملت الظروف وقتئذ ، في حوالي  
العام 1500م ، لظهور الفنان الذي يصل الفنون بالعلوم ،  
فكان دور ذلك الفنان في ألمانيا ، حزر الفن من قيود  
القرون الوسطى ، فتعدى أثره حدود بلده وغدا رمزا لبداية  
العصر الحديث .



الرسومات دور . الكتاب رسم  
للاته . تصوير الرأس

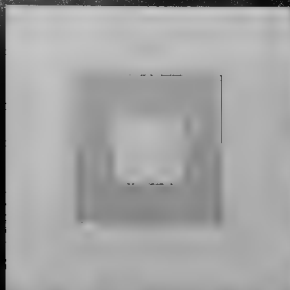
وحدات صغيرة جدا ، فيتمكن من التحكم في المسافات بدقة  
أعل . فإذا شغل جميعا على هذا النحو ، اتخذ أساسا  
لتشكيل أجسام أخرى بتغيير المسافات والقيم التناسبية ،  
دون أن يحتاج إلى إعداد دراسة جديدة . فدور ، كما نرى ،  
لم يركز في تشكيله إلى العمانية وحدها ، وإنما ركن أيضا إلى  
القوانين الهندسية التي يخضع لها الجسم . ولعل هذا سبب ما  
نلمس أحيانا في رسومه من برودة وبمجرد نستفرجها لأنهما لا  
يلقيان بهذا الفنان الذي كثيرا ما رسم الحيوان والنبات بإتقان  
لا يضاهي .

ولا شك في أن النقش كان أحب طرائق الأداء الفني إلى  
دور ، النقش على النحاس والنقش على الخشب . وكان  
دور ، إلى ذلك ، يفيد من أعمال النقش مالا وشهرة ، فقد  
وردت عليه الطلبات كثيرة ، وارتفعت سمعته قبل أن  
يكتبل ، فسار ذكره في بلده وفي البلاد المجاورة والبعيدة ،  
وانتشرت نقوشه في الأقطار على نحو شبيه بانتشار الأعمال  
الفنية في العصور الحديثة . وما كان هذا الشيوع السريع  
ليكون لولا وسائل الطباعة المصرية التي اخترعت في بداية  
القرن الخامس عشر . وهذا الاختراع هو أيضا من أمارات  
العصر الحديث وعلامات استتلاله .

لم يكتف دور بالنحت والرسم ، بل كان ، إلى جانب العمل  
الفني ، صاحب نظريات وتآليف في علم الفنون . إنه  
استطاع أن يجمع بين النشاط الفني والتفكير العلمي على  
أحسن وجه ، والأرجح أن دوام شهرته ، بعد وفاته خاصة ،  
قام على أعماله النظرية أكثر مما هو قائم على إنجازاته الفنية .  
بيد أن دور بدأ يصدر في وقت متأخر ، ابتداء من عام  
1525 ، فصدر له أولا كتاب «تعلم القياس» ، وهو كتاب  
في الهندسة والرسم المنظوري ، ثم كتاب «التثبيت» في عام  
1527 ، وأخيرا في عام وفاته 1528 «نسب الجسم البشري» ،  
أهم كتاب ألفه .

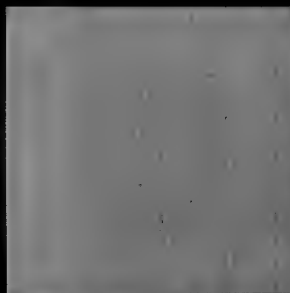
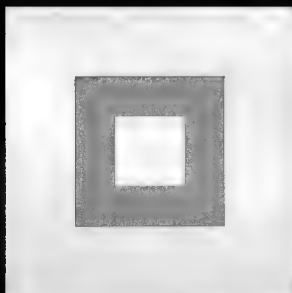
وكان الرسم في زمن دور معدودا في أصناف الحرف اليدوية  
البسيطة ، فكان دور من جماعة الفنانين الذين أنكروا ذلك  
ودعوا إلى إدراج الرسم في شأغة العلوم السبعة التي منها  
الهندسة ، وذلك بسبب اتصال الرسم بالرياضيات . وكان  
أولئك الفنانون من الطليان ، في معظمهم ، منهم ليوناردو  
دا فينشي .

إن تصورات دور كانت مطابقة لتصورات عصره والأفكار



# عملية المعاينة أو ما هو نصيب الصورة الفوتوغرافية من الحقيقة

ياسمينه أمقران



كل ما نراه من العالم الخارجي، إذا تفكرنا كل هذا، تبين لنا أن عملية الرؤية تكاد تكون ضربة من الإنجاز.

وكانت مسألة تفسير الإبصار تفسيراً علمياً من المسائل المجددة في البحث العلمي التي شغلت كبار المفكرين من قديم المصور، وقد كثر فيها الاجتهاد واختلفت فيها الآراء منذ آلاف السنين. فزعم ديمقريطس وعلماء يونانيون آخرون أن الانطباعات البصرية تحدث من أشعة أو جسيمات دقيقة تنبعث من الأجسام الخارجية وتنتهي إلى العين. ومن القريب أن هذا الرأي لم يبرح، وإذ غلب عليه رأي عكسي، زعم أتباع فيثاغورس، ويقول بأن عملية الإبصار تحدث بفعل تيار حار، يجري من العين إلى الجسم المعلن ثم ينكمس على ذلك الجسم بسبب ما يجد فيه من مقاومة، ثم يعود إلى العين، فيحدث فيها انطباع الرؤية. وذهب أتباع فيثاغورس إلى أن مصدر ذلك التيار الحار هو نار كامنة داخل العين، ورأوا أن اللّمان الذي في عيون بعض الحيوانات دليل على ما كانوا يمتدنون. ووضح أن هذه النظرية متصلة بالتصور الخرافي القدم القائل بأن العين من عنصر ناري، ولأنها تشع نورا. وقد غلّت نظرية أتباع فيثاغورس سائدة زماناً طويلاً، حتى أن ليوناردو دا فينشي كان، مع شيء من التحفظ، في زمرة أنصارها.

وقد أدخلت تعديلات على هذه النظرية، فرأى أرخيتاس أن التيار الحار المنبعث من العين، والذي لم يحدّه أتباع فيثاغورس تحديداً وإحصاء، هو «أشعة بصرية»، وكان أرخيتاس مبتكر هذا المصطلح. وبته أقليدس إلى أن العين لا بد لها من أن تتحرك أثناء القراءة. ثم شبه هيبارخوس هذه الأشعة البصرية باليدين، فكما تتلفس اليدين ما حولهما من أشياء، فإن الأشعة البصرية تتحسّس الأجسام التي في المحيط الخارجي؛ وعلى هذا النحو تكون الرؤية المحسّنة. فهذا التشبيه يبيّن أساساً هاماً من الأسس التي قامت عليها نظرية أتباع فيثاغورس، وهو أن العين تسام في عملية الإبصار بمساهمة قاطعة، فهي ليست مجرد أداة لاستقبال الفيزيائي.

ثم جاء ابن الهيثم (965 - 1039)، فكان أشهر علماء الطبيعة في القرون الوسطى. وقد أخذ البصريّات عن اليونان وطوّرها ووسّعها كثيراً؛ وكانت له آراء في علم البصريّات قريبة من التصوّرات المصرية. وقد رفض ابن الهيثم نظرية الأشعة البصرية رفضاً شديداً قاطعاً، مع أنها كانت في زمانه واسعة

سعى الإنسان، منذ العصور الأولى، إلى تسجيل عالم الظواهر بالرمز. لكن رثته كان يمتدّ دائماً نطاق النقل المطابق للواقع. ثم جاءت الصورة الفوتوغرافية؛ فكانت تختلف عن جميع أنواع الرسم؛ لأن هذه الصورة ليست - كلوحة الرسّام - مثلاً - عرضاً للواقع وشرحاً له بحسب، وإنما هي في ذات الوقت «قالب» لهذا الواقع، أكثر القدم في الرمل أو كتعبئة وجه الميت في الجبس.

وقد أصبح تأثير الصور في حياتنا اليومية عظيماً طاعياً، حتى أن العصر الذي نحن فيه صار يُسمّى بالعصر البصري. لذا نريد أن نعرض في هذا المقال للقوانين الأساسية التي تتحكّم في عملية المعاينة لكي نتبين مفعول الصور على نحو أدقّ.

ومعلوم أن حواس المرء هي سلته الأولى بالعالم الخارجي، وجسره إليه. فالمرء يبتدي بمحاسة في المرحلة الأولى، أي بالإشارات التي ترسلها إلى الدماغ حاسة السمع والبصر والشمّ واللمس. وقد تعرّض للإشارات في أثناء ذلك إلى الخلل والتشويه بقدر كبير. ونحن نعلم أن الخداع البصر يرجع في أغلب الحالات إلى انطباعات بصرية حقيقية، لا يمكن لأحد أن يتفادها أو يسل منها. لكن هذه الانطباعات لا تؤدي إلى الخداع البصر إلا عندما يحتلّ التناقض بين الانطباعات البصرية وانطباعات الحواس الأخرى. وأوضح دليل على صعوبة تقويم الإشارات تقوياً سلمها وربطها بما ينسبها في المحيط الخارجي هو الوليد الذي يعتمد في بداية أمره على حاسة اللمس وحدها، فيحتاج إلى أكثر من عام لكي يتمكن من الملاءمة بين الإشارات التي تأتيه من حاستي اللمس والبصر معاً. ولا ندمى في هذا السياق أن آلاف السنين قد مضت قبل أن ينتقل الإنسان من الشعور الحسي بمحيطه إلى وصف هذا المحيط وصفاً يستند إلى العلوم الطبيعية. وما زالت مصطلحات فيزيائية كثيرة كالقوة، والحرارة، والضغط تذكر إلى الآن بأن الفيزياء قد قامت في بداية أمرها على الانطباعات الحسية.

هذا، وليس من السهل أن نفتر كيف تتم المعاينة. فعملية الإبصار معقّدة جداً، ونحن ربّما لا ندرك مدى هذا التعقيد لأننا متعودون الرؤية تعوداً أكثر ما يكون اتصالاً بحياتنا اليومية. لكننا إذا تفكرنا أن رؤيتنا الأشياء تأتي من صوب هذه الأشياء مصفّرة، ومعكوسة على رأسها، ومقلوبة على وجهها، وعينية اغتناء السطح الكروي، وأن أشكال الإشارات التي تحدث على شبكة العين هي التي نجعلنا نرى

اللون الأزرق يتغير أثره باختلاف الألوان المرافقة له



استخدم شايفر عيون البقر في تجارب علمية، واستطاع أن يظهر في قيعانها صوراً على هذا النحو. ثم ساهمت معارف نيوتن من بعد، ومعارف ماريوت وغيرهما في الفيزيائيتين في توضيح المسائل الأساسية من البصريات التي لم يتمكن كيبلر ولا ديكارت من توضيحها. وقد اهتمت الأبحاث، في الدرجة الأولى، بتكوين الصور في داخل العين.

وكان هيرمان فون هلمهولتز أول من قارن العين بكاميرا التصوير، ووضع على هذا الأساس أفودجا توضيحياً، ظلّ واسع الأثر في الفكر العلمي إلى عهد قريب. وفعلًا، فأوجه الشبه بين العين والكاميرا كثيرة بيّنة، وكلتاها تعمل بمبدأ بسيط، معروف بمبدأ الكاميرا المظلمة، أي الكاميرا المظلمة المظلمة. ويعيش في البحر حيوان من فصيلة رأسيات الأرجل، يُسمى البخار. والبخار هذا عينٌ عديدة العدسة، فهو حلقة في سلسلة التطور. وتنبه في عالم الحيوان تنوعاً في عمليات ما يُسمى بتكيف العين، أي ضبط البؤرة لتوضيح الصورة على الشبكية، نذكر منها، على سبيل المثال، ما يتم في عين أم الحبر التي تضبط الصورة بتحريك العدسة، فتتغير المسافة بينها وبين الشبكية. وبالطريقة نفسها، يجري ضبط البؤرة في الكاميرا، كما هو معروف. أما مقدار الإضاءة، فتتحكم فيه العين بواسطة الحدقة، والكاميرا بواسطة فتحة الزق المتغيرة الاتساع. ومن أوجه الشبه بين العين والكاميرا نذكر أيضاً المواد البصرية التي في الشبكية، كالأرجواني البصري، فهي نظيرة المستحلبات الفوتوغرافية، تتأثر بالضوء مثلها، وتغير لونها على حسب شدته. وقد أثار الفسيولوجي غارتن اهتماماً واسعاً في الأوساط العلمية وفي الرأي العام عندما تسق له في عام 1912 تحضير ما يسمى بالرسوم البصرية، وهي صورٌ مثبتة على شبكات الحيوانات. وكان هذا البرهان النهائي والدليل القاطع على صحة النموذج الفوتوغرافي الذي وضعه هلمهولتز للعين.

فإذا بحثنا الآن عن مقياس نقيس به الدقة التي تعمل بها تجهيز بصري ما، كان الأنسب أن نتخذ لذلك الشبه بين جسم حقيقي وبين صورته المأخوذة بتلك التجهيز. وعلى هذا الأساس، وطبقاً للنموذج الفوتوغرافي المذكور، تكون جودة العين متعلقة بدقة الصورة التي تتكون على الشبكية. لكننا نجد أن العين، في هذا المجال بالذات، تأتي دون العدسة الشبكية المتوسطة الجودة. فمن عيوب العين التي نعرفها جميعاً أن صورة النقطة المضيئة لا تكون على الشبكية

الانتشار، ووضع للرؤية نظريته الخاصة. وتتلخص نظريته هذه في أن كل نقطة من الجسم المضيء أو المضاء ترسل أشعة ضوئية في جميع الاتجاهات على نحو هندسي، وأن تلك الأشعة تولّد مخروطاً ضوئياً ينتهي إلى العين ويقع طرفه على الحدقة، ويتغلغل الشعاع في العين بدون انكسار، ويكون على العدسة صورة نقطية، هي عنصر الصورة، أي أصغر جزء ممّيرٍ منها. وكان ابن الهيثم يعتقد أن العدسة هي عضو الإبصار الواقع في وسط العين، وقد ظلّ أهل العلم على هذا الاعتقاد إلى أن اكتشف كيبلر وظيفة العدسة والشبكية في القرن السابع عشر.

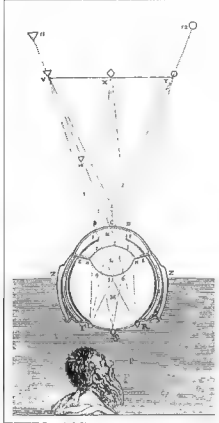
وفي عام 1270، ألف فيثولو كتاباً في البصريات واسعاً جداً، عنوانه Perspectiva. وكان فيثولو عالماً من أصل بولوني يعيش في إيطاليا. ولم يأت في كتابه هذا معلومات جديدة من عنده، وإنما جمع فيه آراء علماء اليونان القدامى وآراء ابن الهيثم. وظلّ هذا الكتاب أهم مرجع في البصريات إلى عهد كيبلر الذي أخذ منه أيضاً، ورجع إليه في دراساته للبصريات.

أما البصريات العصرية، فبدأت بدون شك بأعمال يوهانس كيبلر (1571 - 1630) الذي كان المؤسس الحقيقي لفرع الانكساريات، أي انكسار الضوء بالعدسات، وهو أهم فرع في علم البصريات الهندسية العصري. وقد بنى كيبلر دراساته في البداية على آراء ابن الهيثم من أن كل نقطة في الجسم المضيء ترسل في الاتجاهات كلها أشعة ضوئية لا تُحصى، وعرف كيبلر الشعاع الضوئي تعريفاً دقيقاً بأنه شكل هندسي محض، لا يُحدث شيئاً سوى أنه يحدد اتجاه الحركة. ثم وضع كيبلر على هذا الأساس نظرية متكاملة.

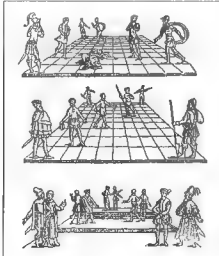
وكان كيبلر صاحب الفضل الكبير في اكتشاف طريقة عمل العين، وخاصة في اكتشاف وظيفة العدسة والشبكية. وقد تمكن على هذا الأساس من تفسير قسّر البصر وطوله تقسماً سهلاً، فمع أن النظارة كانت معروفة منذ القرن الثالث عشر، على الأرجح، إلا أن العلم تجاهلها ثلاثة قرون تجاهلاً شبه كامل. وأدرك كيبلر، في هذا السياق، أن عملية تكيف العين ضرورية للنظر، بيد أنه اعتقد أن لهذا التكيف يُحدث بتغير المسافة بين العدسة والشبكية.

وفي القرن السابع عشر، تمكن شايفر، وهو قسيس يسوعي، من إثبات نظرية كيبلر القائلة بأن صور الأشياء المشاهدة تكون في العين معكوسة على رأسها ومقلوبة على وجهها، فقد

المنظور. وسواء أنظرنا بعين واحدة أم نظرنا بكتنا العينين، تبدو لنا الأطراف الخارجية من مجال رؤيتنا متقلصة بعض الشيء. وقد بين هلمهولتز هذا العيب البصري في تجربة



صورة معكوسة - تُكوّن الصورة في عين الحيوان العشري



صور من كتاب تعليمي قديم - دراسة لطريقة الرسم المنظوري

في هيئة نقطة أبداً، في حين أنّ الكاميرا ذات العدسة الشبكية الجيدة تعطي من النقطة الضوئية، بعد التعديل اللازم، صورة في هيئة قرص صغير جداً. أما العين، فترى تلك النقطة، حتّى في أفضل حالات ضبط المسافة، في هيئة رقعة مشعّة ذات أطراف. وبسبب هذا النقص في العين، تظهر لنا الكواكب في شكل نجوم؛ وكان صواباً - لبعدها الشديد - أن تبدو لنا في هيئة نقاط مضيئة، كما يبرهن على ذلك هلمهولتز مع غولشراند من بعده. ويكون للنجمة التي نراها خمس أسنان أو ست أو أكثر من ذلك، على حسب البنية الفردية لكل عدسة، وشوّهاتها، وانحراف انحناء القرنية عن الانحناء السليم.

أما نقص العين في تمييز الألوان، فراجع إلى أنّ الضوء المكوّن من عدّة ألوان ينكسر على العدسة وعلى القرنية انكساراً متفاوت الشدّة. ومن نتائج هذا ما سبق أن لاحظته نيوتن من أنّ العين التي تنظر بمعدّة نصيب مغطّاة إلى الخطّ الفاصل بين مساحتين متوازيتين، واحدة بيضاء والأخرى سوداء، ترى ذلك الخطّ في شكل شريط متداخل الألوان. ويسمى هذا النقص زوغاناً لونيّاً، وهو أساس ظواهر عديدة، جمعها أيبنهوفن في تسمية واحدة، هي «التجتم اللوني». فإذا نظرت، مثلاً، إلى علامتين واقعتين على نفس المسافة منك، واحدة زرقاء، والأخرى حمراء، كانت صورة العلامة الزرقاء، بفعل التجتم اللوني، أقرب إلى عدسة عينك من صورة الحمراء. لهذا السبب تنظّل العين تراوح بين ضبط المسافتين، فتكلّف وتتعب. ولهذا السبب أيضاً تحدثت النقص المذكور انطباع التجتم، بحيث تبدو الصورة الحمراء للناظر في مستوى غير مستوى الصورة الزرقاء. وقد فطن الرسّامون بهذه الظاهرة وأحسنوا استخدامها لإحداث انطباع التجتم في رسوماتهم خلال القرون الوسطى وعهد النهضة السابق لظهور الرسم المنظوري.

قلنا إنّ العين لا ترى النقطة المضيئة نقطة، وإنّما تراها في هيئة نجمة؛ لكنّ عيب العين لا يقف عند هذا الحدّ؛ فإذا رسمت على ورقة عدّة دوائر متحدة المركز، أي ذات مركز واحد، وجعلت المسافة بين الدائرة والأخرى ثابتة، بدا لك بوضوح أنّ المسافات التي بين الدوائر الخارجية أضيق من المسافات التي بين الدوائر الداخلية. وليست ظاهرة التقلّص هذه مقصورة على الشكل الدائري، ولا على أي شكل هندسي بعينه، وإنّما هي عيب بصري ثابت، لا يتغيّر بتغيّر

إلا أنّ عمليّة الإبصار لا تقتصر عند الإنسان على عمل العين وحدها، وإنما تشمل عمل الحواس الأخرى، من شَمّ ولس وسمع، كما تشمل أيضا عمل الفكر والذاكرة اللازم للتسجيل والترتيب والمقارنة. وعلى عكس الكاميرا التي لا تصوّر عادةً إلا ما يعترض عدستها الشبكية، فإنّ كلّ عين تظهر لصاحبها، على قدر درجة انتباهه، مجالا بصريًا مؤلفًا من الأشياء التي يريد رؤيتها، وليس مؤلفًا من الأشياء الموجودة أمامه فعلاً. فاستعداد المرء لرؤية شيء محدد يعمل على تكوين صورة ذلك الشيء أثناء عملية الإبصار وعلى استنباطه لللاحقة. وهكذا تكون استبانة بعض الألوان والأشكال ممكنة أو غير ممكنة على حسب خبرة الناظر وخلفيته الحضارية، والشيء نفسه يبدو لذا من الناس منطقيًا، ولذلك غير منطقي، فلا يدركه، ولا يستطيع مقابله بأشياء أخرى، ولا يقدر على حفظه في ذاكرته. وعلى سبيل المثال، فإنّ بعض الشعوب البدائية التي لا تعرف التصوير الفوتوغرافي تجد صعوبة في استبانة محتوى الصورة الفوتوغرافية، والغريب أنّ صعوبة الاستبانة لا تنقص بازدياد دقة الصورة الفوتوغرافية، وإنما تزيد. ويأتي هذا من أنّ الاستبانة، في هذه الحالة، هي إدراك لأهمّ صفات الجسم المصوّر، فإذا تكرّرت من حوله التفاصيل، أي صور الأشياء الأخرى التي ليس لها به علاقة مباشرة والتي لم تتصوّر معه إلا من باب الصدفة التي جعلتها تتعرض طريق العدسة، عندئذ يصعب على الناظر استبانة ذلك الجسم، ويصعب عليه إدراك محتوى الصورة. والمهمّ في أغلب الحالات هو أنّ أجزاء الجسم تكون وحدة الشكل ومظهره العام. فهذا المظهر العام أساسي في عمليّة الاستبانة، أمّا مظهر الأجزاء المفردة، فثانوي. وما عمليّة الاستبانة التي تسام فيها الحواس، ويسام فيها العقل إلى عمليّة تمييز الأساسي من غير الأساسي، فهي عمليّة تبسيط وتنظيم وتوضيح.

والبصر يدرك، في الظروف الطبيعية، عدّة أجسام وأشكال في وقت واحد. فهذه الأجسام والأشكال تملأ مجال الرؤية، ولا تستطيع العين استيعابها جميعا استيعابا تاما، أي استيعابا محدّدًا بدقة لأشكالها ولوانها ومواقعها من الناظر. لذا يوجّه الناظر اهتمامه، عادةً، إلى أجزاء محدودة من مجال الرؤية، أو إلى أجسام معيّنة فيه، ويصمّل الباقي، فيظنّ في عينه عام العالم.

وهكذا، فإنّ عين المرء وعقله يختاران وينشئان أثناء عمليّة

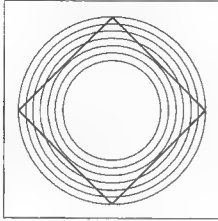
عملية، استخدم فيها رقعة شطرنج منحرفًا شكل خاتانها عن التربع، فإذا نظر إليها الناظر من مسافة معيّنة. بدت له الخانات مرتّمة. ودرس ييغر أثر هذا العيب البصري في فني الرسم والعمارة، وكان يرى أنّ الرسّامين في عهد الباروك قد حادوا عمدًا عن المنظوريّة الهندسية في الرسم الذي يكون داخل القاعات فيقف الناظر قريبًا منه نسبيًا، لذا جعلوا تجويفًا في الخطوط التي في أطراف الرسم ليجبروا العيب البصري المذكور؛ أمّا الصدر، فقد اتّبّعوا قواعد المنظوريّة رسمه. وتلاحظ شيئًا مشابهًا في هياكل الدوربين التي لا تبدو لنا متقنة الهندسة ومتناسقة الشكل إلا لأنّ أجزاءها التي نراها أفقيّة هي في الحقيقة مقلّبة إلى تحثّ بعض التقويس.

هذا، وقد نقد الفسيولوجي هيرينغ النموذج الفوتوغرافي للعين نقدا شديدا منذ ظهوره. وأشار إلى أنّ هذا النموذج يصل جميع وظائف العين التي لا يمكن تفسيرها إلا بالعمليات الزمنية، من ناحية، وتأثير أجزاء الشبكة بعضها في بعض، من ناحية أخرى. من هذا تنظيم اتّساع الحدقة، وتكيفّ العين الذي هو طريقتها في التعامل مع الأشياء المختلفة الألوان واللشدة. ومن هذا أيضا مظاهر التناثر عند مقابلة شيء بأخر، وعمليّة تبيّن الألوان المتأنتة. فهذه العمليات تتمّ في معظّمها، كما نحن نعلم اليوم، عن طريق «برامج توجيه» من الجهاز العصبي. لكنّ نقد هيرينغ لأنموذج العين الفوتوغرافي لم يخلّ به في بداية الأمر، كما لم يخلّ «بعلم الألوان» الذي وضعه غوته، مع أنّه عالج فيه قسما هاما من المسائل التي ذكرناها.

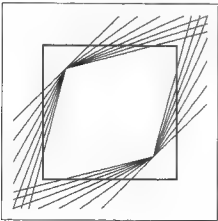
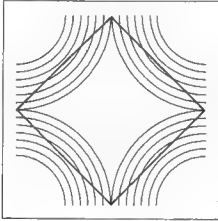
ونقد آخر يوجّه إلى الأنموذج المذكور، هو وجود البقعة العمياء في الشبكة. وقد اكتشف ماريوت هذه البقعة في القرن السابع عشر، فكان يسلّي أهل البلاط في بريطانيا بأن يجعل الشخص في ارتفاع ووضع معيّنين، يغيب فيما رأسه عن نظر الناظر الذي تكون عيناه في وضع ثابت. والبقعة العمياء هي مكان اتّصال العصب البصري بالشبكة، وهي لا تحوي شيئا من الخلايا البصرية. فهي قمره سوداء ذات مساحة كبيرة نسبيا في مجال الرؤية، تنسج، كما قال هلمهولتز، لأحد عشر بدرا في صفّ واحد. وفي ظروف الرؤية العادية، قلّما هذه البقعة عن طريق المراكز البصرية العليا. فالعين، إذا، لا تقبل التشبيه بالكاميرا التي لا وجود لبقعة عمياء فيها؛ وهكذا فإنّ الأنموذج الفوتوغرافي لا يصلح إلا لتفسير الدرجة الدنيا من عمليّة الإبصار.



مشوّها؛ لذا يصعب على الناظر أن يتيّنه رغم مطابقة الصورة للأصل، أو ربّما بسبب تلك المطابقة. والحقيقة أنّ المظهر المفرد لشيء ما لا يكفي علّيا لتجربده. فلا يمكن،



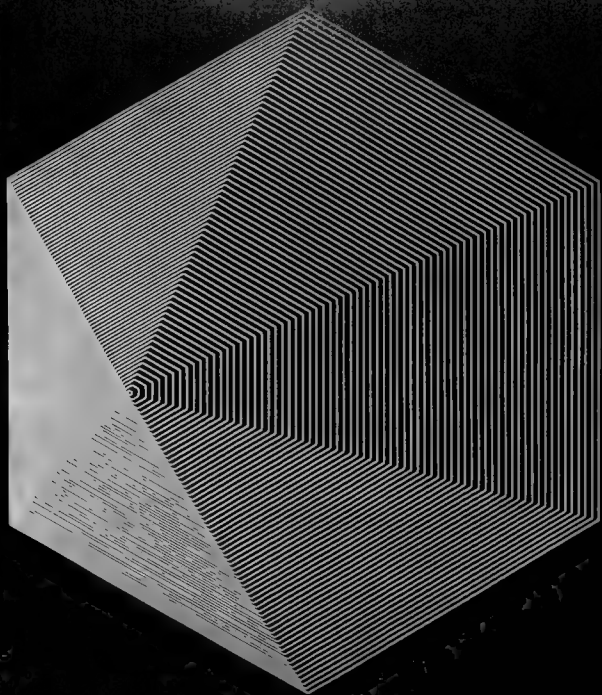
التقليل يظهر الخطوط في  
اعتناء، يبدو المربع  
مشوّها عندما تنقطه  
بمجموعة من الخطوط  
الدائرية (1 و2)  
والخطوط المستقيمة (3)



الإبصار التي هي علّية انتقاء وتمييز. جهّ الناظر في خلاصها اهتماما خاصا بالتغيّرات التي تحدث من حوله، كاختفاء شيء وظهور شيء آخر. ولا ننسى أنّ حاسة البصر قد خلّقت لمنفعة الكائن الحي، ولخدمة مصالحه. فن أولى مصالحه أن يتيّن الشيء المتحرّك. أمّا الشيء الثابت، فلا يهتم إلا في درجة ثانية، لأنّ الشيء الذي يظهر فجأة، أو يختفي، أو يغيّر شكله، أو حجمه، أو لونه، قد يكون ذا تأثير على ذلك الكائن الحي خطيئ أو غير خطيئ، وقد يكون عائدا على ذلك الكائن الحي بالمنفعة أو المضرة. وأمّا الثبات، فهو من صفات الأشياء غير المتحرّكة، كما هو من صفات العمليات التي تتكرر الحركة فيها على نفس النسق باستمرار. وفي هذه الحالة، تقلّ المعاميل البارزة في مجال الرؤية، ويقلّ انتباه الناظر، ويضعف ردّ فعله على التأثيرات المترددة على المنوال نفسه بأطراد.

وتقلّ العيّنات في حركة مستمرة لكي تجعل هدفها في الجزء الضيق من مجال الرؤية الذي يبلغ فيه الوضوح قيمة قصوى. ويقع هذا الجزء في بقعة من الشبكية محدودة جدّا، هي بقعتها الأكثر حساسيّة وتأثّر بالإشارات الضوئية. فالعين مضطّرة، إذّا، إلى أن تتغيّر جزءا من مجال الرؤية محدود المساحة، وإلى أن تعزله، وتجعله في الصدرة؛ ثمّ تفعل الشيء نفسه بجزء آخر، فأخر، وهكذا. وهذا يعني أن الأجسام والأشكال التي في مجال الرؤية تُنتَقى بالعين وتعزل جسما جسما، وشكلا شكلا، وذلك على حسب اهتمام الناظر، أو حاجته، أو على حسب تغيّر الشكل أو الجسم من باقي الأشكال والأجسام في مجال الرؤية. أمّا الناظر إلى شكل في صورة فوتوغرافيّة، فلا يقوم بعملية انتقاء الشكل، وإنّما يقوم بها المصوّر نيابة عنه. والمصوّر هو الذي تعرّف بمجال الرؤية الكامل الذي انتقى منه ذلك الشكل، فجعله بعدسة كاميرا في مجال الوضوح الأقصى، وأخذ منه صورة. والمصوّر هو صاحب الاهتمام بذلك الشكل وصاحب التصرّف في اختياره دون غيره. وأمّا الناظر، فإنّما هو مضطرّ إلى أن ينظر إلى لقطة خاطفة لجزء مقطوع من كلّ؛ فهو لا يعرف مجال الرؤية الذي أخذ منه ذلك الجزء، ولا يعرف طابعه العام، فالجزء المصوّر يصبح لديه المرجع الوحيد، وطابع اللقطة الخاطفة الذي هو في الأصل طابع جزئي يصير لدى ذلك الناظر طابعا عاما. أخفّ إلى هذا أنّ طابع ذلك الشيء المصوّر، المقطوع من محيطه، قد أصبح

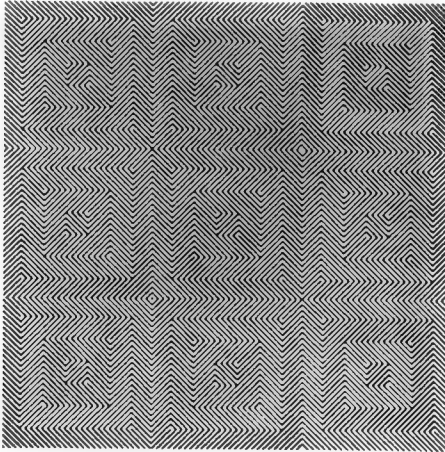






يجري ولا يتوقف أبداً، تخليقاً بالصورة، مهما كان حدقه، ومهما كانت سيطرته على جهازه، ألا يُفعل العامل الزمني الذي سيحمل الناظر، في وقت قريب أو بعيد، على نقل الصورة من مجال زمني «جامد» إلى مجال زمني «حي». فمن الخطأ، إذاً، أن نعتبر الصورة الفوتوغرافية مرآة للحقيقة، أو بصورة تركها جسم من الأجسام. كما أن هذه الصورة ليست نافذة تُنفذ إلى الماضي، نفتحها ونغلقها كما نشاء. فالشيء المصور ظاهرياً إنما يفتر على ضوء الحاضر، ومن الممكن أن يتغير تغير الناس لصورة من الصور بمرور الوقت، ومن الممكن أيضاً أن تُظهر الصورة شيئاً غير موجود، لم يوجد، ولن يوجد أبداً. ونحن إذ ننظر إلى صورة فوتوغرافية لا ننظر في الحقيقة إلا إلى صب صيفية وضوئية متفاوتة الشدة، فالصورة لا تحمل معنى، إنما الناظر يجعل لها المعنى الذي يريد.

مثلاً، أن يظهر شيء من الأشياء لو أن بدون إضاءة، يكون لها، هي الأخرى، لونها الخاص. كذلك لا يكون وزن لأشيء جسم من الأجسام دون أن يكون في حقل الجاذبية. فهذه العلاقة بين الأشياء هي قوام الواقع، لا تزول عنه. ولا يمكن إزالتها إلا في عالم تصوراتنا، كما نفعل في بعض المعادلات. ثم إن تصوراتنا العامة للواقع قائمة على ركائز وأهية، ما تنفك نصلحها ونقوّيها، غير مبالين أحياناً بقلب الحقائق التي لا تطابق تلك التصورات. وكان حرياً بنا أن نعدّل تصوراتنا بما يناسب الحقائق. فهذا المجهود في التفكير يجعل صاحبه غير قادر على تقبّل الأفكار الجديدة، لأنه يعتقد أنّ ما كان بالأمس صحيحاً، لا بدّ أن يظلّ على صحته اليوم، وغداً، وبعد غد. لا بدّ، إذاً، من النظر إلى الأشياء نظرةً نزيهة، خالية من التحيز، مراعيةً للتغيرات التي تطرأ على تلك الأشياء وللتفاعلات التي تدخل فيها مع غيرها. ثم إنّ الوقت



يضطرب البصر عندما  
ينتقل في هذا الرسم بين  
الأشكال المتجاورة لما  
يحدث من انطباع التناقض

جيه

رسم عصري يعطي انطباع  
التسليم بسبب الدرجات  
المتفاوتة في ميل الخطوط

## نجيب محفوظ صوت مصر وناقل أحداثها

بيتر هومايسر

ولكن، ما مَرَّ النجاح الذي نجحته الآن روايات نجيب محفوظ في البلاد الناطقة بالألمانية، وما الذي يجعلها ممتعة شتيقة؟ أسبب هذا الديناميكية العاطفية التي تجري عليها أفكار أبطاله وأعاليمه، هؤلاء الأبطال الذين يبدون لنا، نحن الألمان، في أول وهلة من عالم غريب كل الغرابة وبعيد كل البعد؟ أم سببه في الألوان الأدبية التي يستخدمها هذا الكاتب والتي بلغت البلاد الناطقة بالألمانية في وقت متأخر؟ لقد لجأ نجيب محفوظ في معالجته الواقع إلى الأسلوب الروائي الذي غلب في مصر على غيره من الأساليب الأدبية في الأربعينات. وعلى عكس أدباء أوروبا، رغب كاتبنا عن الحوار الداخلي، ورغب عن اتخاذ عدة مستويات زمنية وإخبارية لروايته، كما أنه لم ينجح من أشخاص رواياته طابعهم المميز الخاص. وهكذا ظل كل ما في رواياته واضحاً عند القارئ، مفهوماً لديه. ولم يتخلَّ نجيب محفوظ عن طريقة المرد الزماني المألوفة إلا في وقت متأخر.

ولا يلجأ كاتبنا في رواياته إلى الأسلوب الجارح أبداً، ولا إلى اللغة العنيفة، حتى عندما يتندأ أوضاعاً اجتماعية شائنة، كما فعل في «السراب»، أو في «زقاق المدق» التي يصف فيها جهنم وراحة بال تصرفات صاحب القهوي الآثم. فهذا الأسلوب هو أبعد ما يكون عن أسلوب بعض الكتاب المصاعين، أمثال يوسف إدريس (وُلد عام 1926)، أو يوسف الكايد (وُلد عام 1944)، الذين تندأ الأوضاع الاجتماعية الفاسدة بلهجة قوية نقداً شديداً منذ أعمار الحسنيات والمثنيات. ومنهج شبه إجماع على أن «الثلاثية» هي ذروة ما أنجز نجيب محفوظ في القصة الواقعية الناقدة

ما زلنا نلاحظ، لحسن الحظ، اهتماماً في ألمانيا متزايداً بكتب نجيب محفوظ الذي دخل في 11-12-1991 عقد حياته التاسع.

ولم ننس ما اعترى هرتفي النقد الأدبي في ألمانيا الاتحادية من شديد الارتباك عندما أعلنت لجنة نوبل عام 1988 عن قرارها منح الأستاذ نجيب جائزة نوبل في الأدب. لم يكن وقتئذ إلا قليل من الألمان سمعوا باسمه. أما الآن، بعد ثلاث سنوات، فقد تغير الوضع، وفقت معرفة الألمان بنجيب محفوظ ومؤلّفاته التي تحكي ما تركته التحولات الكبرى في مصر المصرية من أثر في المجتمع القاهري البورجوازي الصغير. كما ظهر في الألمان، في هذه السنين الثلاث، اهتمام بالأدب العربي، ويكبر الأدباء العرب المعاصرين وكثيرات الأدبيات العربيات المعاصرات الذين وجد قسم كبير منهم دوراً للنشر في ألمانيا وفي الدول الناطقة بالألمانية، تنشر مؤلفاتهم مترجمة. وما زال عدد هؤلاء الأدباء والأدبيات في ازدياد. فهذا تطوّر للأوضاع إيجابي جداً، يعود الفضل فيه، بدون شك، إلى الأستاذ نجيب الذي كان له دور الرائد من حيث هو أول عربي حاز جائزة نوبل في الأدب.

يشغل نجيب محفوظ بالأدب منذ ما يزيد عن خمسة عقود. وهو إلى ذلك شخصية ذات تأثير اجتماعي واسع لما ينشر له في الأهرام من مقال وتعليق منذ ثلاثين عاماً. وقد صدر مقال عام 1991 في مجلة «نشر ونقد» (1) ببوخ فاندريش (2)، وهو مترجم وناشر للأدب العربي المعاصر، عرض فيه لسيرة نجيب محفوظ، ورأى أن إنتاج هذا الأديب صادر عن رغبة منه في الحرية الفكرية، والتسامح، وفي عالم يكون أكثر عدالة وإنصافاً.

(1) edition text und kritik, München  
(2) Hartmut Fähndrich



كما في «حكاية حارتنا»، أحد الأماكن التي يتعمد فيها الصوفية إلى ملجأ يلجأ إليه ناس ذوو جذور مقطوعة ليشيروا فيه إلى أنفسهم، ثم ليفكروا في «كيفية» إقامة مجتمع عادل.

أحيل نجيب محفوظ إلى المعتاش عام 1971، فأصبح لديه الوقت الكافي للكتابة، وازدادت قدرته الإنتاجية كثيرا. ولا بد أن نشير هنا إلى أن هذا الكاتب استمد أيضا مادة مواضيعه من خبرته الطويلة في الوظيفة الإدارية، كما استمدّها من معرفته الجيدة بأحياء القاهرة القديمة والبورجوازية المصرية الصغيرة، كما نرى في عدة قصص كتبها: من «القاهرة الجديدة»، 1945، إلى «يوم قُتل الزعيم»، 1985، و«قشمر»، 1988.

والملفت في الروايات التي كتبها نجيب محفوظ في السبعينات والثمانينات، وهي أكثر من عشرين رواية، هو أنه عاد فيها إلى مواضيع قد عالجها مضى، تدور، في معظمها، حول الأوضاع الاجتماعية في مصر. فالتصال روايات هذا الأديب بالمشهد المصري مستمر. وهو، من هذه الزاوية، أديب ناقل لأحداث مصر.

لم يكن نجيب محفوظ قط من الذين علوا في السياسة بنشاط، مع أنه دافع دائما عن الحريات السياسية والاجتماعية. أمّا اقتناعه السياسية، فلا يصحّح بها في رواياته إلا نادرا. صرح بها، مثلا، في «الكرنك» التي صدرت عام 1974، وفي «ثرثرة فوق النيل»، وفي «يوم قُتل الزعيم». فهذه الروايات تعالج عهد ناصر والسادات وتنتقدّها.

وصرح نجيب محفوظ غير مرّة أنه لا يستطيع أن يتصوّر أديبا عدم الأهمية السياسية. وفلا، فإنّ جلّ مؤلفاته يحوي نقدا سياسيا. ويرى أنّ الوصف الواقعي للأوضاع القائمة هو في حدّ ذاته نقد لها، سواء في ذلك الوصف الأدبي الكاريكاتوري وغير الكاريكاتوري. وقد اتّفق نجيب محفوظ استخدام الاستعارة، والحجاز، والرموز، والأمثال في نقده للأوضاع السياسية والاجتماعية. فكان هذا النقد، رغم نقّته، أو ربّما بسبب نقّته، بليفا نافذا، لم تقدر عليه الرقابة في غالب الأحيان. نذكر في هذا السياق، على سبيل المثال، رواية «رادوبيس»، 1943، و«كفاح طيبة»، 1944،

الأوضاع الاجتماعية. في هذه الثلاثية المؤلفة من «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكّرة». يروي لنا نجيب محفوظ قصة أسرة قاهرة من الطبقة المتوسطة في الفترة التي ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية. ونلاحظ هنا سمات من «هجرة البؤس» التي كتبها طه حسين في 1943. كما نلاحظ شبا رواية «بودنبروكس» لتوماس مان(3). ورواية «قصة فورسايت» لجون غالسورثي(4).

واستخدم نجيب محفوظ نوعا من القصة جديدا في الستينات إذ اتخذت مواضيعه خلفية واضحة التشاؤم. تصدم القارئ ببؤس أبطال القصة الرئيسيين وشقوتهم، وشعورهم بالخيبة والفشل والإحباط. ويات مصر الفرد المحوّر الذي تدور عليه القصة. كذلك في «ميرامار»، 1967، و«اللص والكلاب»، 1961. وينقل نجيب محفوظ الشعور بالخيبة أحيانا من المستوى الفردي إلى المستوى السياسي والاجتماعي. نلمس ذلك، مثلا، في «ثرثرة فوق النيل» التي ترمز أبطالها إلى المجتمع المصري بعد ثورة جمال عبد الناصر.

وأفارت رواية «أولاد حارتنا»، أشهر رواية لنجيب محفوظ في ألمانيا، ضخمة كبرى بسبب الموضوع الشائك الذي عالجه، إذ عمد كاتبنا إلى عرض تاريخ الديانات السماوية في إطار أحداث تدور في إحدى الحارات. وقد عارض علماء الأزهر الشريف هذه الرواية. وفي عام 1977، أتى لما نجيب محفوظ بتأويل جديد في رواية «حكاية حارتنا». وحصل ما هنا تفكير هام في نظرة أديبنا إلى العلم، فبعد أن كان يؤمن بعظم سلطانه، وبقدرة على دفع المجتمع نحو الأفضل، صار أكثر ميلا إلى الجانب الديني والاعتقالي، وأكثر اعتقادا بأنّ هذا الجانب يسام بقدر لا بأس به في سعادة الإنسان. وهنا تكتمل الحلقة، ونعود إلى «الثلاثية»، وإلى الشباب كالذي الإيمان القوي الساذج الذي يعتقد أنّ السعادة في الدنيا يمكنها أن تقوم على الدين، إلى جانب قياسها على العدالة الاجتماعية.

وصدرت في عام 1977 رواية «ملحة الخرافيش» التي جاء موضوعها في الزمراء، والثأسي، والأمل، والتي يتحوّل فيها،

(3) "Buddenbrooks", Thomas Mann  
(4) "Forsyte Saga", John Galsworthy

أما المواضيع . فكان بعضُ منها ذا خلفية تاريخية . مثل «النصر صلاح الدين» . 1963 . وهو فيلم مضاد للاستعمار الأوروبي . وكان بعضُ آخر مأخوذاً من روايات أديبنا نفسها ، مثل «اللص والكلاب» . وكانت الأفلام كلها متصلة بالواقع المصري ؛ أبطلها أوقعتهم التوائب في العوز ، فراحوا يلتبسون مخرجاً من طريق الإجرام . فأحفظوا . وتدور الأحداث غالباً في أزقة الأحياء القاهرية التي شهدت عهد الفاطميين ، وعهد المماليك ، والتي جعلها نجيب محفوظ الساحة المفضلة لرواياته .

يبد أن أديبنا لم يرح كثيراً لإخراج قصصه في أفلام لما يتبع ذلك من نقص في الصيغة والمحتوى ، ومن تشويه لقوي ، فاعتزل الفيلم اعتزالاً شبه كامل في بداية السبعينات ، وخصص طاقته لطويته ، الأدب ، فنتج النجاح الذي نعلم . ●

فكلتا الروايتين . بل كل روايات نجيب محفوظ . تحمل رسائل مفهومة واضحة . أما موقف هذا الأديب من النظام المصري ، فتلخصه سامية محرز في أن نجيب محفوظ كان طيلة حياته الأدبية كلها ينتقل على الخط الرفيع الفاصل بين الالتزام السياسي الصادق والامتناع السياسي العجيب . وبما يكن من شيء ، فنحن نرى أن هذا الخط كان مفيداً للأدب المصري . وكذلك للأدب العربي الذي لا يخفى فيه أثر نجيب محفوظ .

هذا ، ولا يكاد يُعرف شيء في ألمانيا عن إنجازات نجيب محفوظ في المجال السينمائي المصري ، مع أن أديبنا قد كتب الحوار أو كان صاحب الفكرة في نحو ستين من الأفلام التي أخرجت إلى تاريخ 1988 . والحقيقة أنه عمل في هذا المجال الذي ليس بمجاله بسبب صداقته للمخرج صلاح أبي سيف .

الطريق إلى القاهرة  
من طريق البحر



## مناسبة الذكرى المئوية لميلاد المثّال الكبير محمود مختار

تداخل الشرق والغرب في أعمال مختار

محمدي يوسف

أقلّ تحيزاً من أصحاب النظرية القائلة بأنّ اليونان القديمة هي مهد الحضارة الأوروبية الحديثة. إنّما نفضّل منهاجاً مغايراً في محاولة فهم آليات اتصال الحضارات الغربية بحضارات الشرق، ولا سيما بالحضارة المصرية القديمة وحضارة ما بين النهرين. فإذا كانت الأبحاث الحديثة، على دقّتها البالغة - وكتاب مارتين برنال المذكور يُعدّ رائداً في هذا المجال - تثبت سبق حضارات الشرق القديمة على حضارة اليونان، وأنّ تلك الأخيرة قد نهلّت منها واستفادت، فلا شك أنّها في استقبالها لفلسفة الشرق القديم وفكره قد أضفت عليه جديداً من خلال تبين علاقاتها الاجتماعية وحاجاتها الثقافية. بل أنّ أفلاطون - مثلاً - في أخذه بنودج المؤسسات المجتمعية وتقسيم العمل في مصر القديمة مثلاً لجمهوريته الفاضلة، إنّما كان يريد بذلك أن يقدم نقداً ضمنياً لما كانت تعاني منه ديمقراطية أثينا من اضطرابات وقلقل. ونجد أمثلة شبيهة بذلك في العصور الحديثة حينما أسهب رفاة الطهطاوي في بداية القرن التاسع عشر في وصف الحريات المدنية التي يسمح بها القانون الفرنسي (خاصة في كتابه: تلخيص الإبريز في وصف باريس)، فقد كان يريد بذلك أن يوجّه النقد بصورة غير مباشرة إلى احتكار محمد علي للسلطة في مصر.

نخلص من ذلك إلى أنّ اتصال حضارات الغرب بالشرق، وتفاعلها الخلاق معها يفرض بنا في النهاية إلى وحدته الثقافية البشرية، ووحدة الفكر والفنّ الإنساني. ولكنّها ليست تلك الوحدة التي تطمس تمايز الثقافات والمجتمعات بعضها عن بعض، حتّى ليتعدّد التفاعل الإبداعي بينها، وإنّما هي وحدة الاختلاف والمغايرة.

في نفس الوقت الذي بدأت تتشكّل فيه معالم الوحدة الأوروبية، ظهرت إجماع جديدة تنفي التصدّر السائد بأنّ حضارة الغرب مجرد امتداد لثراث الرومان واليونان القديمة. فهذا كتاب مارتين برنال «أثينا السوداء» (1) يفتّد في دراسة علمية ورصينة تلك المزاغم التي طالما سادت للمؤسسات الثقافية والتعليمية في أوروبا منذ القرن الثامن عشر. وهو يزعج الستار عن حقيقة هامة أغفلها المؤرخون في العصور الحديثة، وهي أنّ الإغريقين لم يتشربوا فكر مصر القديمة وفلسفتها على أرض مصر وحسب، وإنّما قبل ذلك - بالمثل - في تربة اليونان نفسها حينما كانت مستعمرة مصرية في الفترة السابقة للمصر الهيليني، وأنّ أفلاطون قد تتلمذ على فلاسفة مصر وكهنتها، حتّى أنّ جمهوريته ليست إلّا عرضاً للمؤسسات المجتمع المصري القديم، وإن تميّزت بمسحة إغريقية مثالية. ويذهب برنال إلى أبعد من ذلك، فيحيل القارئ إلى كتاب نُشر عام 1984 تحت عنوان: «الثراث المسروق» (2)، وهو لأستاذ جامعي يدعى جورج جيمس، يوق الأدلة فيه على أنّ اليونانيين القدماء ليسوا هم أصحاب الفلسفة الإغريقية، وإنّما أصحابها هم أهل شمالي أفريقيا الذين عُرفوا باسم «المصريين». ونحن هنا لا نعتينا - على أية حال - أن نهالّ أو نتحمّس بدورنا للقائلين بسبق الثقافة المصرية القديمة وتفوّقها على الثقافة الإغريقية، أو أنّها تشكّل أصول تلك الثقافة وعمقها التاريخي، إذ أنّنا لو فعلنا ذلك لما كُنا

(1) Black Athena, Martin Bernal  
(2) Stolen Legacy, Georg G. M. James

### تمثال «نهضة مصر»

ولا شك أن هناك إجماعاً على أن العمل الرئيسي الذي خلد ذكرى مختار هو تمثال «نهضة مصر» ، فلتأمله سوياً في محاولة لسر أغواره . يمكننا أن نخز هذا التمثال إلى مثلث مرتكز على قاعدته ، تجاوره وتتقاطع معه أسطوانة فارغة . أما هذا المثلث ، فيجسده بدن ليث يتنبأ للنهوض ، ناصباً ذراعيه الأماميين في توتب ، ورأس إنسان مصري قديم يتطلع بعينيه إلى الأفق . هو إذا أبو الهول شاباً في أشد حالاته عزماً وإصراراً . وأما الشكل الأسطواني الصاعد بجواره ، فتجسده بدورها فتاة ناهضة في اعتداد متسام ، وإن حنت خطوط ذراعها الأيمن على رأس أبي الهول المستنفر . ويلاحظ هنا التقابل بين انسيابية ملاح الفتاة ورهافة خطوطها ، على الرغم من تلخيصها الواضح وصرامة خطوط أبي الهول ؛ وللتقابل كذلك بين انتصاب الفتاة في وقفها وتأهب أبي الهول للنهوض في عزيمة لا تزعزع .

فإذا كان جلياً أن كل من الفتاة وأبي الهول يمثل مصر ، فإن في وقفة الفتاة إلى جوار أبي الهول المتحضر للوقوف ما يوحي باستمرارية مستقبلية وإعادة يرمز إليها التأهب للنهوض والنبضة الكاملة . فكان مختاراً يحول بذلك جمود الحجر إلى انسياب زمي حلم أبي الهول الطموح . وبينما يتطلع أبو الهول في تحد واضح بصره نحو مطلع الشمس ، إذ بالفتاة تتجه بنظرها في نفس الاتجاه ، رافعة غطاء رأسها بذراعيها الأيمن وكأنتها في حلم . والشمس ترمز - كما تعلم - عند قدماء المصريين إلى دورة الحياة وعودة الميلاد .

ولعل هذا الثنائي : الفتاة بسموها الريف إلى جوار أبي الهول برسوخه الشاخص ، يقابل في رواية «فاوست» لجرية «ميفستو» و«فاوست» اللذين لا يعدوان أن يكونا وجهين لشخصية واحدة ، هي الشخصية الألمانية ، مع فارق هام ،

التحق محمود مختار (1891-1964) بمدرسة الفنون الجميلة بجزء افتتاحها في عام 1908 . وما لبثت موهبته في النحت أن ظهرت ، فأرسل في بعثة إلى فرنسا لمواصلة دراسة النحت عام 1911 . وهناك ظل في بعثته حتى عام 1920 ، ذلك العام الذي عرض فيه نموذجاً مصغراً لتمثال «نهضة مصر» في باريس ، قبل أن يعود إلى القاهرة ويسعى إلى تحقيق حلمه بتجسيد هذا النموذج في عمل فني عملاق ، يصبح رمزاً لمد الجسور بين حاضر وطنه - مصر - وماضيه المريق ، ورفضاً لميمنة المستعمر الأجنبي .

عندما شكّل محمود مختار تمثاله الرائد «نهضة مصر» وهو في باريس كان صينياً لشويان حين وضع «مازوكاته» وألحانه المستمدة من الموسيقى الشعبية البولندية وهو في هجره الباريسي تضامناً منه مع مقاومة الشعب البولندي للمستعمر الأجنبي خلال القرن الماضي .

لذلك ، فإذا كان شويان تمثاله الذي صار يحلّد ذكره الآن في عاصمة بلاده وارسو ، ويعوسقاه الرقيقة يحتل مكاناً أثيراً في قلوب مواطنيه في المقام الأول ، ومحبي الفن والحرية في كافة أنحاء المسكونة ، فإن مختار بتجسيده لتطلع شعب بلاده في مستقبل القرن الحالي إلى الاستقلال والحرية والتقدم ، قد جعل ذلك منه بحق مثال مصر القومي . فأعماله السامقة معروضة على الملأ في ميادين القاهرة والإسكندرية ، وفي المتحف المحضص لبقية أعماله والذي تقوم حالياً وزارة الثقافة المصرية بتجديده وتحديثه حتى يكون قبلة لحبي فن مختار في مصر والعالم العربي والعالم أجمع .

هو الامسجام والتكامل بين صرامة خطوط أبي الحول واشيايية  
ملاخ «فتاته» في «نبضة مصر» لمحمود مختار ، والصراع  
الدائب بين «مفيستو» و«فاوست» عند جوته ، وهو الفارق  
بين مصر في تطلعها إلى التحرر من هيمنة  
المستعمر الأجنبي ، وإلى التقدم الاجتماعي  
في أوائل القرن ، وألمانيا في مرحلة  
تحولها إلى مجتمع يعدو بخطوات  
سريعة إلى العلاقات  
الرأسمالية في النصف  
الثاني من القرن  
الثامن  
عشر .





ويتزامن مع إبداع مختار لثقالته العملاق «نهضة مصر» نشيد مصر القومي الذي وضع كلماته مصطفى صادق الرافعي عام 1920، والذي يقول مطلعُه :

رسا أبو الهول ركبنا روض  
ريضة جيتار على الأرض قبض  
فالفرح الأكبر يوما لو نبض

وفي أثناء ثورة 1919 كانت الجماهير تهتف في الشوارع . وهي تردد النشيد الذي وضع موسيقاه سيد درويش :

قوم يا مصري مصر دائما بتناديك  
خذ بنصري نصري دين واجب عليك  
صون أثارك يا اللي ضيّعت الآثار  
دول فاتولك مجد خوفو لك شعار

كان التحام مختار بهوم وطنه في هذه المرحلة الحامية من تاريخه هو الذي دفعه إلى ابتعاد اللغة النحتية عند أجداده في أوج مجدهم الأول . ولم يعبه عن ذلك أن كان بعيدا عن وطنه في باريس ، بل كان ذلك أدعى إلى تحذ إمكاناته الفنية في هذا الاتجاه . وهكذا ، فعبقرية مختار في تمثاله «نهضة مصر» لا تكن في ريادة لفن النحت في مصر الحديثة وحسب ، وإنما في تعبيره القوي عن قضايا مجتمعه بلغة تشكيلية أرادت أن تكون امتدادا للغة النحت في مصر القديمة . هكذا كان بعده عن وطنه ، وتعرفه على أدوات النحت الحديث وتقنياته في باريس جسرا ممتدا بينه وبين إعادة اكتشاف لغة أجداده النحتية في ثوب جديد . وكان الفضل في ذلك لا يرجع إلى ذلك البعد المقرب وحده ، ولا إلى عبقرية مختار وموهبته الرفيعة وحدها ، وإنما إلى التحام كلا العاملين بعبقرية الانتفاضة الاجتماعية في مصر مطلع القرن التي فرضت التوجه النحتي على هذا النحو الخاص في هذا العمل العملاق .

\* وفي تمثاله «إيزيس» . يرمز مختار إلى وطنه مصر (إيزيس هي زوج أوزيريس في الميثولوجيا المصرية القديمة) . ونحن نجد في هذا القتال يجمع بين الروخ الذي يوحى به مثلث الساقين المتشابهتين في جلسة القرفصاء الفلاحيّة المصرية ، وبين السمو الذي تشير إليه خطوط الجذع الممتدة لتلتحق بخطوط الذراعين المرفوعين فوق الرأس وحوله في استرخاء . إلا أنه من اللافت للنظر أن مختارا ، على الرغم من حرصه على تزيين صدر إيزيس بعقد مصري قديم ، وجدله شعرها على النحو نفسه ، غير أنه جعل خطوط وجهه إيزيس تكاد أن تكون «إغريقية» التفاصيل في اقترابها من الطبيعة ، بعكس الخطوط المسطوفة التلخيصية لوجه «الفتاة» في تمثال «نهضة مصر» ، هذا في نفس الوقت الذي جعل فيه - مثلا - أصابع القدم مضمومة إلى الساق الملاصقة لها ، بدلا من أن تخرج عنها ، كما هو الحال في الطبيعة التي كانت تتلقاها المدرسة الغربية في النحت ، ولا سيما المدرسة الفرنسية ، في أوائل القرن . فبتفسير الطبيعة على هذا النحو (ليكتمل مثلث الساقين المتشابهتين) تلخيص نحتي يقارب تلخيص النحت المصري القديم . ومع ذلك ، فلا يشعر المشاهد هنا بأي تناقض بين تجريد المصريين القدماء وميل النحت الغربي الحديث في أوائل القرن إلى تقليد الطبيعة بتفاصيلها كما يجمع بينهما مختار في عمله «إيزيس» . فكأنه يريد هنا أن يقول بلغة النحت أن مصر الحديثة ، وإن تأثرت بالعرب . إلا أنها جالسة فوق قاعدة رصينة تربطها بخصوصيتها الثقافية والحضارية الممتدة - على تحولاتها - عبر آلاف الأعوام .

هل يمكن حقاً أن نُقل لغة النحت إلى لغة الكلام ؟ مجرد سؤال . . .

\* وفي تمثال «كافة الأسرار» لمحمود مختار ، المعرض إلى جوار مدخل متحفه في القاهرة ، نلمس تأثيراً واضحاً بالنتيج التلخيصي الذي يجيز به النحت المصري القديم . ويكاد أن يكون توظيف الكتلة هنا معاكساً لتوظيفها في تمثال «إيزيس» لمختار . ولعلّ الثوب الذي يغطي المرأة الجالسة القرفصاء هنا بالحناء محدوب إلى الأمام هو الذي يبرز تليخيص خطوط الساقين المتّينتين في انفراج لتدخل بينهما كتلة الصدر بمقدمة الذراعين المرتكزين على الثوب والفخذين ، بينما يرتكز الرأس على اليدين المتشابهتين مكوناً بذلك ما يمكن رده إلى مفهوم «المقطع الذهبي» في الفن التشكيلي . ولكن أي «مقطع ذهبي» هذا ؟ انظر إلى كتلة الرأس شبه المستديرة في علاقتها بالمساحة المستطيلة حقّ خطّ الثوب الجامع بين الكوعين . أمّا الحناء الذراعين في هذا «المقطع» فهي ترديد عكسي لانتشاء الساقين ، بما يعتق الإحساس بانطواء صدر المرأة على عجزها . وعلى الرغم من تداخل التكوينات المصمتة في هذا التمثال إلا أنّها تنفرج في نهايتها يبرز مقدماتي الحذاء من تحت طرف الرداء .. وهنا تكن براعة التكوين .



« تمثال «فلاحة ترفع المياه» لمحمود مختار ، نلمس هنا إحياء تشكيل الكتلة في مزج بليغ بين النحت المصري القديم ، بتلخيصية خطوطه ، والنحت الروماني في تجسيده لتوتر العلاقات في الكتلة . ويلاحظ هنا أن هنالك إيقاعا ترديدا لعدة مثلثات هرمية في علاقة شد وجاذبية (أرضية) يمثلها مثلث الرأس والساعدين المنحنيين لجذب «البلاص» ذي التكوين الهرمي المكسي ، ومثلثي الساقين

المحدودتين من الحائسين ، بينما لا يظهر من تحت الملاءة التي تغطي المرأة القروية سوى تقاطيع وجهها السافر وأصابع قدمها في تقابل يكسر «هيمنة» الرداء شبه المصمتة |



• تمثل «الحماسين» مختار: ألا تذكرنا البساطة التلخيصية المعجزة في هذا العمل الفريد بأعمال إرنست بارلاخ (3)، مثالي ألمانيا الكبير الذي - وإن عاصر مختارا - إلا أنه لا يوجد أي دليل على تأثر أحدهما بالآخر. وإن كان الأرجح أن كليهما تأثر بنوع واحد هو النحت المصري القديم. أنظر في «الحماسين» إلى تقاطع الذراعين على الصدر في محاولة جذب الرداء و«السيطرة»

عليه من عنفوان الرخ.  
ألا يذكر ذلك بتقاطع  
الذراعين رمزا للسلطة،  
وقد أصبحت تشير كذلك  
إلى السلطة الدينية  
في مصر القديمة؟

(3) Ernst Barlach

بعد ذلك يتعين علينا أن نسأل أنفسنا : كيف جمع مختار بين تأثيره بمدارس النحت الغربية وأدواته ولغة الفن المصري القديم ؟

يتضح من أهم أعمال مختار ، وفي مقدمتها تمثاله العملاق « نهضة مصر » ، أن ثورة المجتمع المصري في مستقبل القرن على المحتل الأجنبي والحاجة الملحة آنذاك إلى تأكيد الهوية الثقافية الوطنية في مجابهة الهيمنة الخارجية قد كان لها أبلغ الأثر في تشكيل أعماله النحتية التي استوحى فيها آثار أجداده القدماء . ولو أنه لم يفعل ذلك ، واقتصار على المضي في درب مدرسة النحت الغربية التي تعلم فيها تقنيات هذا الفن لصار في أفضل الأحوال واحدا من آحاد متوسطي الفنانين في أوروبا ، ولما كانت له بعض مكانته التي صارت له عن جدارة في بلده مصر . ومع ذلك ، فلم يكن مختار منفلقا على تراث أجداده القدماء في تشكيله النحتي ، بل أعاد صياغته انطلاقا من آخر ما وصلت إليه مجارب الإنسانية في فن النحت حتى عصره . وهكذا أمكنه أن يقدم إضافة متمعة على الصعيدين المحلي والعالمي في آن واحد .

\* تمثال « على ضفاف النيل » لمحمود مختار : وهو يجمع في تكوينه بين نهج الخطوط التلخيصية التي تشي بما تحتها وانحناءة الجذع في غنائية عذبة .

\* تمثال « نحو الحبيب » لمختار : واضح فيه من بساطة واستقامة خطوطه على مدى الجذع الفاره ، والذراع الأيمن في انحناءته المرتخية إلى ما وراء الرأس ، أن مختارا قد استوعب جيدا درس الكتلة والحفظ والتكوين التحتي عند أجداده القدماء ، وعرف كيف يوظفه مضيفا إليه من خلال صدارة الإنسان في تراث النحت الروماني ، وإن صهر ذلك في شخصية مصرية حديثة ترنو إلى تحرر المرأة في صورة فنية بليغة .



## صانع الأغاني فولف بيرمان

مرسيل رايش-راينكي

سما نقاد الأدب. فهل النقاد، إذًا، في شأنه قيمان، قسم يمدح وقسم يذم؟ ليست الحال كذلك، وإنما الحال أن معظم النقاد يكتبون فيه، إذا كتبوا، كلامًا طيبًا في غالب الأحيان، ويكتبون فيه بتقدير وإعجاب في بعض الأحيان. فالنقاد لا ينكرونه إلا نادرًا، وإنما يتجاهلونه كثيرًا، خاصةً كبار النقاد منهم ومشاهيرهم. ولم يا ترى؟ الجواب عن هذا السؤال متصل بدور بيرمان وطبعه الخاص.

لم يخلُ تاريخ الأدب الألماني من كتاب تعرضوا للنفي والإبعاد، وللتعذيب في السجون ومعسكرات الاعتقال. لكن هذا التاريخ لم يشهد أمانيًا مثل فولف بيرمان الذي سمعه الناس وقرعوا له، مع أنه مُنع من الغناء والنشر، والذي ظلّ طيلة أحد عشر عامًا رمزًا إلى مقاومة الإرهاب، ومثلاً حثيًا لعدم الامتثال واستقلال الرأي. كان بيرمان شاعرًا مشهورًا قبل عام 1985، وهو العام الذي صدر فيه أول كتاب له في الشعر ببرلين الغربية. وكان بيرمان وقتذاك من مواطني الجمهورية الألمانية الديمقراطية التي صار ناسها يتناقلون في السرّ نسخًا من أشعاره لا لأغراضها، ولتسجيلات منها على الأشرطة. هكذا تحول بيرمان، كما يقول، إلى «عدو الدولة الرسمي المُكتمل». ومن هنا بدأت «أسطورة بيرمان». كان في ذلك الوقت مخاف السجن، لا شك في هذا، لكن الخوف لم ينمعه من تأليف الشعر والغناء. جازف بيرمان في سبيلهما بحزبته، إن لم يكن بمصيره كاملاً. لكن شعره، من جهة أخرى، مكّنه من أن يعيش في كرامة، ومن أن يغني، في نهاية المطاف. يقول: «لولا أن إلهات الفنّ قُبِني، لقتلني الطغاة ضرباً» (أي لولا موهبتي الشعرية والفنية). وكان بعيد النظر عندما قال في بداية أمره لرفاقه وأعدائه،

كانت الصلاة مكتظةً بالمشاهدين عندما ظهر الفنان الذي كان الجميع كله في انتظاره. ظهر على المنصة طليق الحيا، واثقا من نفسه. واستقبلته عاصفة من التصفيق والهتاف، فتحدث إلى الجمهور قليلاً في ارتباك، ما لبث أن استحال إلى جراءة وجسارة. ثم خبط في تردد على القيثارة، وأخيراً، أخذ في الغناء بصوت مبحوح بعض الشيء، لا يستطيع أحد أن ينمعه بالجمال. وأمهى أغنيته الأولى، ولم يكد يفعل حتى هُلل له الجمهور وابتهج به كل التهليل والابتهاج. فوّر باهر بحقه فولف بيرمان (1) من جديد بفضل قدرته على كسب كل الجمهور وجميع حوله. كل الجمهور؟ أيمكن هذا؟ لا، طبعاً. ونحن لا نرى ما نراه في هذه الصلاة إلا لأنّ الذين يحضرون حفلات بيرمان لا يحضرونها للاستماع وحده، وإنما للتصفيق أيضاً والتهتاف. ثم أنصاه، وأتباعه، وجماعته، وأولياؤه. أما فنّ بيرمان، فليس بالفنّ الذي يجمع وينشر اللوأم، وإنما هو فنّ يدفع الجمهور إلى الاختلاف والانقسام.

وماذا يقول النقاد في بيرمان؟ الحقيقة أن مجرد الكتابة في شأنه تقلقهم، لم يزد المحرّر المحتمن بالنقد الأدبي أن يكتب عن الحفلة المذكورة، وطلب إلى زميله المحتمن بالنقد الموسيقي أن يفعل ذلك. لكنّ هذا رفض، وأحال الموضوع إلى الذي يتابع برامج التسلية وحفلات الكاباري. كل يبغى التخصّص من نقد بيرمان. لماذا؟ ألصعوبة هذا النقد، أم لشموه بالإكبار نحو بيرمان، أم لقلة الإكتراب به، أم ريقاً لاحتقاره؟ لا تدري، لكنّ الذي ندره هو أن بيرمان يدفع النقاد، كما يدفع الجمهور، إلى الاختلاف والانقسام، ولا

(1) Wolf Biermann



لن تُطفئوا الحريق أبدا  
بل أنتم تصنعون ما تريدون منه :  
تصنعون شعبتي

بأنهم في شقاء دائم بالمجتمع، وبأن سعادتنا هي الدافع الوحيد الذي يدفعهم إلى التأليف.

وكثير من إنتاج بيرمان لم يأت من طريق المقاومة ومن طريق الكفاح السياسي، وإنما أتى من طريق طبع هذا الفنان المارح، ومن سمته، ومن ميله إلى الفكاهة، والعبث، والألاعيب. بيرمان يحب عله ويحب فيه مرحا ومتعة، ومتعة معدية، تنتقل إلى غيره. إنه لا يحاول محادعتنا، ولا يحاول أن يمثل لنا الأدوار. فإن حدث أن مثل، فدورا واحدا، دور فولف بيرمان نفسه.

تكلم بيرمان عن نفسه منذ بداية أمره. فعل ذلك سابقا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ويفعله الآن في جمهورية ألمانيا الاتحادية، فهو لا يفكر في أن يحتجب استخدام ضمير المتكلم. وهو في كلامه يظهر عيوبه وأماكن الضعف منه لمعارضيه وأعدائه، ولأصدقائه وأنصاره. لكنه عندما ينفي عن نفسه، فإنه ينفي في الوقت ذاته عتبا جميعا. وهو حقيق بأن يمثل بقول الشاعر كوندرا فاردين ماير:

لست كتابا متقن الوضع / بل أنا بشر بما فيه من تناقض  
نعم، شعر بيرمان يكشف لنا عن بشر بكل تناقضاته، وعيوبه، ومساوئه، وأخطائه.

ويتساهل بيرمان، من ذا الذي يستطيع أن يتجوز من حماقات زمانه كلها؟ ويقول: «وأنا نفسي ما كنت أطيع في بادئ الأمر إلا بالما (3)، وبالماء الذي كان يجري من مواسير الجمهورية الألمانية الديمقراطية». ويقول أيضا: «أخطأت كما فعل غيري من الناس، وصححت نفسي أحيانا كما يصحح نفسه غيري من الناس». وقبلا، فقد أخطأ بيرمان، لكنه لم يكذب، ولم يندحج أحدا. ارتفع صوته في الستينات من «التمتة الألمانية» منشدا: «أعيش في الشطر الأفضل / وأحس بالأم مضاعف». أم يكن يعلم أنه يعيش في مجتمع غير عادل وفي دولة فاسدة؟ بلا، كان يعلم ذلك. لكنه كان صادقا، رغم كل شيء، لأنه اعتقد أنه يصير ساحل الأرض الموعودة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية. في تلك السنين، دعا بيرمان للشوعية، كما فعل على لسان الجدة مويي: «يا رب اجعل الشيوعية تنتصر». لكن موقفه تغير زمتا طويلا قبل انهيار الجمهورية الألمانية الديمقراطية والاتحاد السوفياتي، وقت كان من المثقفين في ألمانيا الغربية

هذا، ولا يخفى علي ولا عليه أن شعراء أبعد منه شريرة، وملحنين أعق منه أسالة، ومغنيين أجمل منه صوتا، وعازفين على القيثارة أجود منه صنعة قد وجدوا من قبله في ألمانيا وغير ألمانيا، ويوجدون الآن في ألمانيا وغير ألمانيا. هذا صحيح، لكن شخص بيرمان يأتي أن يندرج في صنف معين، وأن يحصر في فرع من الفنون بعينه. إن القوالب لا تناسبه، كما أن الأنماط تضيق عنه. بيرمان صانع أغاني رائد، وموسيقى مكافح، وخطيب محثك محثو للجمهور، وشاعر سياسي، وواعظ، وكاتب منشور. وهو إلى ذلك مرح، وفكاهي، وفنان كاباريه، ومذيع. فهل له إصبع في كل شيء؟ أم هل هو شاعر، شاعر مغني، لا أكثر ولا أقل؟ نعم، إنه بين الأدباء فنان، وبين الفنانين أديب.

في منتصف الستينات، عندما كان اليسار الألماني يجمع قواه لشن الهجوم الواسع الذي طال انتظاره كثيرا، تبه هاينريش بول (2) أصدقائه ومعارضيه إلى أنه عزم على اعتزال الكفاح السياسي لأنه لا يريد أن يقال فيه «هذا واعظ بورجوازي»، أو «جميعا عتري». وكان لا بد لبيرمان أن يكون أحيانا، عن رغبة أو عن غير رغبة، واعظا ومرتبيا، مثل هاينريش بول. لكن بيرمان لم يصير «واعظا بورجوازيا» أبدا، قال أحيانا في أشعاره وأغانيه أشياء لم يجز أحد على التصريح بها جهارا، مع أنها كانت معروفة لدى كثير من الناس، لكنهم كانوا، في أفضل الظروف، يتهايمون بها في الخفاء. قالها بيرمان جهارا، فاجتنت من الغرب مدحا، ومن الشرق اضطهادا في تلك السنين من حياته المملوءة. فإذا رفعه عن نفسه بشيء من الاستراحة، اجتنت من أصدقائه لوما وعتابا. فكان مثله كمثل المهرج الذي قال لسيده الملك لير: «بناتك عزم على الأمر بجذلي إذا كذبت، ثم صرت أجبلك كلتي فتحت في».

وقد حدث أن رفع بيرمان صوته أحيانا، بفعل الاختياط والياس، وأن قال رأيه وصرح بمعتقداته بقوة. لكنه لم يتحول أبدا إلى «جميعا عتري»، على حد تعبير هاينريش بول. فما الذي وقاه من ذلك؟ وقاه منه شيء لا يقدر عادة التقدير الذي يستحقه، ذلك أن بيرمان لم يكن من أولئك الأدباء الألمان في الغرب والشرق الذين ما فتئوا يجتهدون طيلة العقود الأخيرة، متذمرين متبرمين، في أن يقتنعوا

(3) تميز غاس بالآلمان يعني «ما كنت قادرا على صنع التحميل»

(2) Heinrich Böll



التي في شرق نهر إلبه منطقة تجارب سياسية واجتماعية دافئة، فإنَّ بيرمان الذي تعلَّم من تجاربه لم يفكر أبداً في تقديم النصائح لقرائه ولا للأمة الألمانية، ولم يفكر قط في عرض الحلول عليهم. وقد سبق أن اعترف علانية في عام 1983 بأنه لم يُبدِ قادراً إلاَّ على تقديم فتات يُتحدد للعبث بالأفواه الجامحة، ويخزي لا تَستر العورة، وهجارة لا تصلح إلاَّ لأن يُقذف بها من بيوت الزجاج».

وبيرمان هو الآن أكثر ما يكون كأبٌ وحشاً، كأبٌ مظلمة وحشاً حزينا. لكنَّ قوَّته الشعرية لم تنقل؛ ونحن عندما نقرأ له أبياتاً جديدة، نشعر، حتى في أضعفها، بأمله الذي لا ينفد، وبغليانه وفورانه، وباعتقاده، لا في الثورة، وإنَّما في الإنسان الذي هو مخلوق الله، كما يقول بيرمان.

وما زال شعره، كما في الماضي، يزدان بأجمل الحلال وأبهائها كلّما عرض فيه الشاعر للثنين، الحنين إلى الحبِّ. يقول:

اعلمي أيُّها الحبيبة أنَّك متسببة  
في أنَّ قصيدي  
لا يعرف سواك. أنت والحب  
متسبان في ذلك.  
لا أقول إلاَّ ما قيل  
لا أقدر على أكثر من هذا.  
أقدم ما هو موجود. والماء  
أجمله مبلولا

في هذا الشعر، يلتقيان معا شكيبان نابغة الأدب العالمي الذي لا يُضاهى، ومعارفنا صانع الأغاني الذي نقل إلى الألمانية مقطوعة السوتية هذه.

وصحيح أنَّ بيرمان، في كثير من الأحيان، «لا يقول إلاَّ ما قيل»، ولا يتحرج في أن ينهب خزائن الشعر، ويأخذ منها ما يحتاج إليه وما يروق له. فإذا أجمعت نفيسة من نقاش العصور القديمة، قد تراكم عليها غبار الزمان، أخذها، وأزاح عنها غبارها، ولتمها، وأعاد إليها رونق أبياتها الأولى. وبيرمان، عندما يأخذ من الأغاني الشعبية القديمة، أو يقلدها، فهو إنَّما يصنع أغاني شعبية جديدة. إنَّه يعمل الماثور حديثاً، ويصنع من أشعار أمس وقيل أمس أشعاراً تحمل طابع شعره هو، بيرمان، وأخسبَ مبرراته. وهذا ما أنكره عليه بعض الناس بغير حقٍّ، وأعجب به بعض بحقٍّ.

من لم يكلِّ دفاعاً عن الجمهورية الألمانية الديمقراطية وإنشاء عليها. ووقت كان من الأدبيات والأدياء في ألمانيا الشرقية من راح يمثِّل الجمهورية الألمانية الديمقراطية في كلِّ مكان، ومن ظلَّ موالياً للحزب الاشتراكي الموحد إلى آخر لحظة من حياته. في ذلك الوقت، أو بالتحديد في 1983، لم يتردَّد بيرمان في أن يُعلن بأنَّ الشيوعية لم تعد تعني شيئاً سوى «اضطهاد واستغلال مضاعفين»، وسوى «التفاق والقتل بالجملة».

نعم، لقد كنَّ في نفسه، هو الآخر، آمالاً هوجاء، وصاغ أحياناً معاني ضخيفة في شعره وفي نثره. فعندما أجز في 1976 على البقاء في الغرب، اهتزَّت به الأرض، وفقدَ توازنه. قال:

وإنِّي تحوَّلت  
أه، لقد تحوَّلتُ

من المطر إلى البول (4)

كلمة جارحة، لا شك. لكنَّ بيرمان تراجع فيها وضح رأيهِ في عام 1978، أي بعد عامين فقط. وقد حاسب نفسه بعمرٍ لم يحاسبه به أحد. أشد: «كلام لا يقال قلته وعيَّته / في مقدِّمة المسرح، وقد جهرت عيني في الضوء».

هكذا هم الشعراء، يخطئون كثيراً. لكنَّنا نعذر فولف بيرمان في أشياء ريثما لا نعذر غيره فيها. ريثما لأنَّ بيرمان يكره كلَّ ما يتصل بالكلفة والرميَّات كرها شديداً. ولأنَّه، عندما يهزأ بغيره، لا ينسى أن يهزأ بنفسه. ولأنَّ من فضائله فضيلة نادرة جداً في ألمانيا، هي مغترته من نفسه. ولأنَّ شخصه وعمله متحدان ومنسجمان تمام الاتحاد والانسجام. وأخيراً، لأنَّنا لا نكاد نعرف أحداً تعلَّم مثله من عيوبه وأخطائه وخطاياه. وهو يعلم أنَّ «الإنسان لا يكون صادقاً مع نفسه إلاَّ إذا تغيَّر».

لم يُبدِ بيرمان يعتقد أنَّ الشعر تأثيراً سياسياً. يقول: «الأغاني لا تصنع تاريخاً / التاريخ يصنع لنفسه أغاني». وإن كان بعض الأدياء، من برلين الشرقية بالذات، نصح، حتى في عام 1990، بتكرار التجربة الشيوعية، وأحبَّ أن تنظِّل المنطقة

(4) تمويه للنشال الألماني التاتل: «تحوُّل من المطر إلى تحت المزلزلة»، أي من سوء إلى أسوأ

بيرمان على الأسطورة باقتضاب: «إعجابنا بالحقق، لا بالنجاح. فالنجاح يبعث فينا الملل، والإخفاق يثير فينا الاهتمام». ويرى أن الحياة لم تستمر على الأرض إلا لأن البشرية سلكت مسلك ديدالوس. أنا «انقضاء إيكاروس»، فلن ينفع اليوم أحدا. كلام منطقي، لا محالة. لكن، إلى من ينتسب بيرمان؟ ينتسب هذا الشاعر والمغني إلى الأب ذي التقدير السليم، أم إلى الابن دي الطيش القتال؟ ينتسب إلى ديدالوس، المهندس الماهر، أم إلى إيكاروس، الفق الصالح العار في الأحلام؟ الحقيقة أن بيرمان أيد ذلك وتفقّ بهذا. ولبيرمان «قصيدة إيكاروس الروسي» التي تُعتبر الحصيصة الشعرية لجيل كامل. وعندما زار الشاعر الأمريكي آلن غنيسبيرغ (8) برلين في عام 1976، أخذه بيرمان إلى المكان الذي يقطع فيه شارع «فريدريش شتراسه» نهج «شيري»، وهو جسر «فايدندامر» الذي على سوره تمثال نسر بروسي من حديد الزهر. قال بيرمان: «قلت: انظر يا آلن، إذا وقفت في وضع معين، ظهرت كأني أحمل جناحي هذا الطير الملعون على كتفي. فأكون، إذا، إيكاروس الروسي». بل هو إيكاروس الألماني، فولف بيرمان، الشاعر الناجح الذي يقول:

ذراعاه تؤلمانه كل الألم  
لا يطير  
ولا يسقط  
ولا يُحدث ضجيجا  
ولا تخمّن قواه  
على نور بحر شيربي

(من جريدة فرانكفورتر ألهاينه تسايتونغ (FAZ))

وماذا عن مقالات بيرمان التي تُنشر في الجرائد وفي الكتب؟ الحقيقة أن أعمال بيرمان كلها منسجمة، وأن موسيقاه وأدبه وشعره ونثره يشكل جميعها وحدة. فكثير من أبيات شعره يحمل لمحة النثر القويّة كما نلمسها في نثر أديب آخر. برتولد بريشت (5) الذي، وإن لم ينتكر هذه اللهجة النثرية، أنقبا إلى أبعد حدود الإتيان. وأما نثر بيرمان، فأساسه النغمة والإيقاع. وقد قال مرّة إنّه «يسفر نغامت مقالاته، ويؤلفها، ويكتبها».

وماذا عن آراء بيرمان التي ينشرها في حقن وغيط عن طريق أعماله الحاصلة لكثير من جوانب سيرته؟ كنت مرّة مع هاينريش بولن نتكلم في إحدى مخطوطاته، فشكرت له نزاهته، فأجاب في ضجر: «النزاهة عندنا غائبة». وهذا ينطبق على بيرمان أيضا. وأنا لا أريد هنا أن أثني على نزاهة مقالاته الرائعة، كما لا أريد أن أذكر لكم أنّ لديه الشجاعة الكافية ليقول دائما ما يعني. فهذا، لحسن الحظ، لا يتطلب في بلادنا أدنى شجاعة، فالحرية عظيمة في جمهورية ألمانيا الاتحادية، وأعظم منها الجبر. ولكن، لا بأس في أن ننوّج بحراً بيرمان، ففي هذا البلد، حيث يتوهم العمق في كل بركة عكبة، يملك بيرمان جسارة مدهشة على الكتابة بوضوح، هدفه الأوّل أن يفهمه الناس. إنّه متعلّق بالوضوح إلى أبعد حدّ، ومع أنّه شاعر ألماني، ومثّل ألماني، فهو من أنصار المذهب العقلي.

ويتساءل بيرمان: أيّما أفضل: ديدالوس أم ابنه إيكاروس؟ ثمّ يفضّل الأوّل على الثاني. يفضّل، على عكس الأسطورة، ديدالوس الذي اخترع الأجنحة الاصطناعية وأعدّها، والذي نجح في أن يهرب وينجو بنفسه. لكنّ الشجرة - لأدب بيرمان - لم تُكتب للأب، على الرغم من مراباه وحسن تقديره للأمور، وإلّا لابنه الطائش الذي اندفع بلا روية يعلو في طيرانه إلى أن ذاب شمع أجنحته، فوق. ويعلمق

## مخطوطة من روائع فن الكتاب الإيراني

ريثاته فرنكه

بايسنقر، يسكن وقتئذ ذلك القصر. فثبلا لا شك فيه أن هذه المخطوطة تأتي من ضمن التحف الغنية المعمولة في عهد التيموريين.

وإن كان تيمورلنك قد فسر الرعب والفرع في العالم، فإن أحفاده دعموا العلم والفن، ولا سيما أبناء شاهرخ ميرزا (1377-1447). فأكبرهم، وهو ألغ بك، كان فلكي معروفاً وأخوه الأصغر، إبراهيم سلطان وبايسنقر، كانا خطاطين ذوي شأن، اشتهرا ببراعة نادرة، وفاقا الخطاطين في زمانهم، كما يقال. وقد أسس بايسنقر مكتبة في هراة، عمل فيها من الكتاب وحدم أربعون، وعمل فيها فتانون متخصصون في مجالات شتى، كالرسم، والقوى بالذهب، والتجليد. بيد أن المخطوطة المذكورة لم تأت من مكتبة بايسنقر بهراة، وإنما طُلبت من شيراز لتلبية لرغبة هذا الأمير. ومعروف أن الأخوين إبراهيم وبايسنقر أمهما كانا شغوفين بالكتب؛ وقد كانا يتراسلان الرسائل الأدبية. فليس بعيداً أن يكون بايسنقر استوهم من أخيه المخطوطة المذكورة لعلهما بقيمة مثل هذا العمل الرابع.

تقع المخطوطة في 950 صفحة، محفوظة في متحف برلين كاملة. ويأتي في بدايتها كلمة الإهداء الرائعة، يليها أربعة أزواج من الصفحات المزخرفات، في الزوجين الأولين العناوين والفهرست، وفي الزوجين التاليين بداية النص. وأبْدَت المخطوطة بمتخبات من شاهنامه الفردوسي (943-1020)، تلاها كتاب «منطق الطير»، وهو تأليف صوفي لفريد الدين عطار (1119-1220). ثم تصدر المخطوطة «هنج كنج»، أي الكنوز الخمسة، وهي خمس منظومات قصصية لنظامي كنجوي (1141-1209). واحتُشِبَت المخطوطة بخمسين، إحداهما لخواجه كرماني (1280-1352)، والأخرى للأمير خسرو دهلوي (1253-1325)، وهما من الشعراء الذين تباروا في تقليد نظامي كنجوي. وكتبت النصوص الرئيسية في أربعة أعمدة في صدور الصفحات،

تُعدُّ «مخطوطة بايسنقر» الإيرانية ذات الرسوم المنمنمة الرائعة في نفائس المخطوطات. لقد أُجْرِزَت هذه المخطوطة في الشطر الأول من القرن الخامس عشر، وهي الآن من أهر التحف المحفوظة في المتحف الإسلامي ببرلين.

وقد كان من نتائج الحرب المملّية الثانية أن قسم هذا المتحف قسمين، فجعل كلٌّ منهما في مبنى مستقل، وظلَّ التقسيم قائماً عدّة عقود، فلما أُعيدت وحدته، أقام المتحف الإسلامي عرضاً خاصاً بمناسبة حلول العام الجديد 1982، أعلم فيه بأنَّ الرسوم المنمنمة النفيسة التي قُسمت بين الشرق والغرب قد جُمعت الآن من جديد في مخطوطة واحدة.

هذا، وقد أُعيدَت هذه المخطوطة بشيراز في حولي 1420 للأمير التيموري بايسنقر (1397-1433)، وهي مزخرفة الصفحات ومحتوية على سمة وعشرين رسماً منها، أي صورة صغيرة، وشرح العرض الظروف التي مكّنت المتحف من اقتناء هذه المخطوطة. فكما يتبين من حضري محرز ومن إيصالي، دُفع في يوم 24 أبريل 1925 مبلغ خمسة آلاف مارك ألماني لسيّدة توطّعت للأمير أفغانستان في بيع المخطوطة.

وقد عُرضَت مخطوطة بايسنقر في عدّة معارض دولية، منها، مثلاً، المعرض الكبير للفن الإيراني الذي انعقد في لندن عام 1931.

وتحتوي المخطوطة التي هي مختارات من الشعر الفارسي على تسجيلات مؤنّقة من محتّبا، تخبرنا بالذي كُلف بإعداد هذه المخطوطة، وبتاريخ إعدادها، ومكانه، وكذلك بالخطاط الذي خطّها. وجاء في كلمة الإهداء التي كتبت بخطّ أبيس على أرضية ذهبية أمام غصن أخضر متسلّق أن هذه المخطوطة أُجْرِزَت بتكليف من مكتبة الأمير بايسنقر الذي كان مقبلاً بمدينة هراة في ذلك الوقت. ويذكر الخطاط اسمه في ثلاثة أماكن من النص، وهو عمود الحسيني، كما يخبرنا بأنَّ الفراغ من إعداد مجلّد المخطوطة قد كان بقصر شيراز في عام 823 للهجرة (1420 م). وكان الأمير إبراهيم سلطان، أخو





ببعض صور الشرق الأقصى التي كان الإعجاب بها آنذاك شديدا في العالم الإسلامي. ومعلوم أن العلاقة بين شرق آسيا والصين كانت وثيقة على نحو خاص في إبان دولة التيموريين.

ويدور موضوع أشعار هذه المخطوطة حول الحب، والكفاح، والبطولة، وحول الانتصار على الأعداء، والبحث عن السعادة. وترينا الصور جيادا متقدمة النشاط، ودارا وهي هاربة من إسكندر، ومجنونا بين الوحش، وسلطان سنجر مع المجوز، وصيّد الأسود، ونساء جميلات، وجيوشا متقاتلة، وعشاقا يتبادلون بين الحب في حنان. صور رائعة الفن، عكسة النسق، تمرنا ونحزرك عواطفنا كما سرت الناس وحزرت عواطفهم في ذلك العهد البعيد.

وكتب من حولها على الحواشي بخط مائل قصائد شعرية قصيرة من أزمنة مختلفة. تمتد إلى القرن الخامس عشر. أما الرسوم المنمنمة التسعة والعشرون. فقد وُزعت في المخطوطة توزيعا غير متساو. يجعل في الصدارة شعر نظامي الذي خصص له أربعة عشر رسما. وتتم الرسوم بجمات مدرسة الرسم الشيرازية التي تتميز باقتصار الصور على عناصر قليلة. أما إخراج الصور المحكم الذي يبرز ببراعة أهية الأحداث، فهو ميزة خاصة بمخطوطة باينقر هذه. نشهد المصامع الحماسية، والأشكال المعارية التي تعطي انطباع الفسحة. ونشهد الإشارات البليغة، والتداخلات الجريئة. كل هذا يظهر الإقدام على التجديد الفني. وتذكرنا عناصر أخرى، كالصخور الغريبة الشكل، والسحب المترهلة،



خسرو يقتل أبدا

## تداخل الحضارات على أرض سوريا معرضٌ بمدينة شتوتغارت

ميخائيل شتاينهاوزن

ما بين النهرين إلى أواخر عهد الدولة العثمانية، تاريخٌ على امتداد سبعة آلاف من السنين، يحسّ به زائر هذا المعرض، بل يكاد يلحسه لحسا، وهو يسير في الممرّات بين المعروضات، معانيًا من آثار الشعوب المختلفة للغات والأديان التي قطنت أرض الشام ما يحمل الخيال يطوي الزمان والمكان في رحلات ذهنيّة عميقة. ويلاحظ الزائر في هذا التنوّع الحضاري الشديد تأثير تيارين قويّين، يتنازعان الغلبة، فتكون لهذا تارةً، ولذلك أخرى: تأثير حضارات المتوسط، وتأثير الحضارة العربيّة.

وكان في قاعات العرض رسوم بيانيّة، عرّفت بمنتجات البدو وتاريخ القبائل الكبرى كالروالة وعزرة وشمّر وتقاليدها وأدواتها وأمتعتها التي تتخذ أحيانا طابع التحف الفنيّة. من ذلك، مثلا، السروج التي عُرض منها نوعان مختلفان، كلاهما من القرن التاسع عشر، سرجٌ موشح يستعمله بدو الروالة تحاطّ عليه كتّابة فاخرة. وسرج البدو والحضر على السواء، له مقعد خشبي مرتفع مقلّف بالجلد، وزخرفة على الطريقة الشركسية بالصفائح الفضيّة مع ركابيين مصبوبين. وقد عُرض في هذا المجال أسنان من اللّبابات، والخزرجة، والأكياس، والمزاد، والأجرية، منها المزخرف بمتنوّع الأشكال، ومنها المزين بخطوط الألوان الزاهية. وعُرضت مجموعة مكونة من أجرة بنادق، ومهائل سيوف، ورواح من جلد لشبيشة، وهي قطعٌ جلبها الرخالة الألماني أوتينغ (3) مع غيرها من أرض سوريا الحاليّة، خلال رحلة أجراها إليها في ثمانينات القرن التاسع عشر. كما عُرض من أدوات خيمة بدويّة هراش للبدو مع مدقّته، وملعقة، ومقلادة لتحميمص البدن، ومجهيزات للتبشيرة والتبريد.

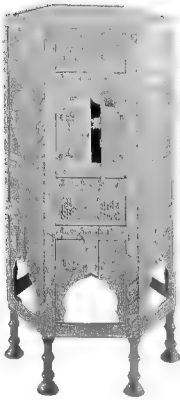
وحُصّص قسم هام من هذا المعرض للأزياء العربيّة المختلفة

ينظّم متحف ليندن موزيوم (1) الذي بمدينة شتوتغارت معرضا كبيرا خاصا في كلّ عام؛ وكان موضوع المعرض في عام 1991 حضارات بلاد الشام. وقد عمّ العرض في طابقين من مبنى المتحف، وتجمّع فيه قرابة ألف من قطع الاستعمال اليومي والأدوات المستخدمة في شمال الجزيرة العربيّة. والأرجح أنّ هذا المعرض هو أكبر ما أقيم من نوعه إلى الآن. شمل، من جملة ما مهّل، قطع الخلي، والمنسوجات، والأدوات الخزفية، والأسلحة، والآلات ذا الخشب المرصع بالصدف والعاج، جميعها أعطى الزوّار فكرة عن غنى الحضارة التي صنعتها القوميات المتعدّدة في بلاد الشام. وقد بذل أنطون توما، وهو سوريّ يعمل في الصحافة، مجهودا عظيما في جمع القسم الأكبر من هذه المعروضات التي باتت الآن تعدّ من القطع النادرة. ولا شكّ في أنّ السيّد توما قد أدّى خدمة جسيمة لوطانيه السوريّين بجمع هذه الشواهد على هاراتهم وقدراتهم الصناعيّة. وضّم المعرض المذكور، إلى جانب المعروضات التي جمعها أنطون توما، قطعاً يملكها ليندن موزيوم، وقطعا أخرى تجلبت من متحف الإثنولوجيا ببرلين (2).

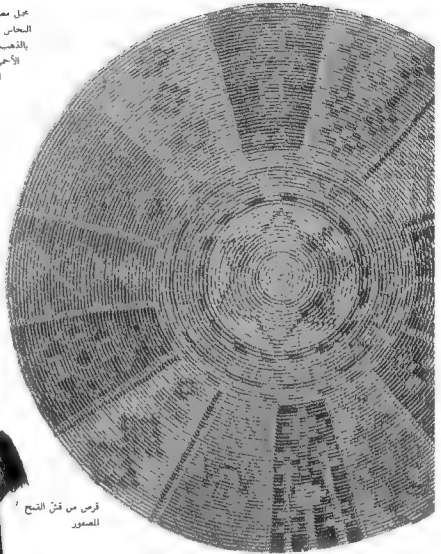
وتناول المعرض ثلاثة مجالات رئيسية: الأدوات الشائعة الاستعمال عند البدو، وكان معظمها من الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ومنتجات الفلاحين وسكّان الريف. ومنتجات الصناعة المدنيّة. وأظهر كلّ من هذه المجالات الثلاثة التنوّع الشديد والثراء العجيب اللذين تتجسّهما الصناعات والفنون الشعبيّة في سوريا. فهذه الصناعات والفنون تداخلت منها أقسامٌ، وتلاصحت أخرى على مرّ الأزمنة بفعل تداخل الحضارات المختلفة ولتلتحاحها على أرض الشام في خلال عدّة آلاف من السنين، من أولى المهود لحضارات

(3) E. lting

(1) Linden-Museum (2) Museum für Völkerkunde Berlin



مجل مصحف مصنوع من  
البحاس الأصغر ومرحرف  
بالذهب والفضة والنحاس  
الأحمر، دمشق، أواخر  
القرن التاسع عشر



رجل من رجال  
الرواية في أغلب  
الظن، من حوالي  
1880



قرص من قنن النخع  
المصنوع



أساور يدوية من هذا  
القرن مصنوعة في دير  
الزور. تتعلل بالمسامير،  
وهي مزينة بالتراسيع  
وتنقوش اللؤلؤ





قباب من خشب الأرد  
مرشع بالماج والصدف،  
دمشق، القرن التاسع عشر

ميهان من الفرجان  
الأسود مرشعان  
بالفضة، دمشق،  
القرن التاسع عشر

مطبق لساني مغرر صدر  
والسكين، ومن غررف بالأتوان

عشر مصنوع من النحاس الأصفر ومزخرف بالذهب والفضة والنحاس الأحمر ومزين بأشكال الزهور وكتابة بالخطين النسخي والكوبي. كما أجمعت مجموعة رائعة من الصناديق والعلب التي تتخذ لجلي ولصنادل الحمام، وكانت فائقة الصنعة، ملبّسة بالفيفساء الخشبية المشكّلة في الفناج الهندسية التقليدية التي كانت تُبلط بها قصور المايالك في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وحمل المعرض أنواعاً متنوعة من حلي أهل المدن وأهل الريف والبدو الرحّل، منها، على سبيل المثال، الأسورة والخواتم الفضية المزخرفة بالزّيل، ومنها العصابات والأقراط المصنوعة من الفضة المذهّبة على الساخن. والجدير بالذكر أن الزخرفة بالنلّ التي يتقنها الصاغة السوريون تُعدّ من الطرائق النادرة لزخرفة الفضة. وقد كادت تختفي الآن من العالم الإسلامي باستثناء أماكن قليلة في جنوب المغرب، وفي الموصل، والقوقاس، وبغاري، وهراة، وكابل، وشرق تركيا. وكان من جملة المروضات أثاث من البيوت المدنية، ولوازم الرجال والنساء، وأمتعتهم، كذلك عدّة معروضات من القطاع العام. ونُصّب في هذا المعرض جناحان للسكني، أحدهما من مزرعة درزية، والآخر من مزرعة علوية مع كلّ الأمتعة والأثاث والأدوات التي ذكر منها بصورة خاصة القوالب الجميلة لتشكيل العجين في الأعياد، وهي قوالب من الحجر والخزف والخشب. وقد لاحظنا فرق الأساليب في المنتجات الخزفية. فهي في الحوران وجبال مجلّون متينة، وفي جنوب سوريا خفيفة وأنيقة.

ونذكر أخيراً مفضّوات قنّ القمح التي يعملون منها أقراساً ملوّنة بالألوان الزاهية، يعملون عليها، ويتخذونها مغارث للموائد، أو يعلقونها على الجدران للزينة.

وفي الجملة، فقد نقل هذا المعرض صورة صادقة عن التنوّع الحضاري الشديد الذي ساهم فيه على أرض سوريا كلّ الشعوب والقوميات من مسلمين ودرّوز ومسيحيين عبر مراحل التاريخ.

وصدر في موضوع هذا المعرض كتاب بالقطع الكبير في 240 صفحة، يحتوي على 610 من صور المروضات، معظمها ملوّنة، ويحتوي على مقالات تناولت تاريخ هذه المنطقة وتاريخ شعوبها، وعالجت بعض المواضيع كطرائق الصناعات وعادات القبائل.

على اختلاف المناطق والأقاليم التي تلبس فيها. وتذكرنا هنا المثل العربي الذي يقول: «كلّ على ذوقك وألبس على ذوق الناس». فهذا المثل يبين اهتمام العرب بإتقان صناعة الأزياء وتصميمها على حسب ما يناسب الذوق العام والاعتبارات الاجتماعية. لكننا لاحظنا أنّ أزياء أهل المدن قد فقدت بفعل التأثير الأوروبي كلّ شيء تقريباً من طابعها الأصلي ومن تنوّعها ومباهتها القديين، ببقا حافظ أهل الريف على طابع أزيائهم الشرقية التي يرجع أصلها إلى عهد بعيد.

ورأينا في العرض ثوبا تقليدياً من الأثواب التي ترتديها نساء البدو في شمال الجزيرة العربية مصنوعاً من الحرير الساتاني الأسود، له كان خضبان. وقد يبدو هذا الثوب في الوهلة الأولى مفرط الحجم، إذ يبلغ طوله 340 سنتيمتراً، وعرضه 234 سنتيمتراً، وطول كفه نحو مترين. لكن هذه المقاسات مفيدة، في الحقيقة، ومناسبة لحياة البدو التي هي حياة حركة وتنقل. فالسكان الطويلان يسلمحان لحمل الأطفال إذا ما جمعا بعقدة إلى خلف، كما أنّ صاحبة الثوب تستطيع أن تلتف فيه ليلاً فتيبت به.

ورأينا مجموعة واسعة من الملاءات المصنوعة من الصوف والحرير، وملابن للرجال والنساء والأطفال ملوّنة بالألوان الزاهية ومزخرفة بالوشاء والأشكال الدالة على مناطق إنتاجها.

وعُرضت أنواع فاخرة من الدبايج المدمشقة. ومعلوم أنّ دمشق اشتهرت من قديم جداً بالدبايج الفاخر الذي يسمّى دمسقاً نسبة إلى هذه المدينة. واشتهرت حلب بأقشع الحرير المصنوعة على غط «الزريبط» والتي يتخذ منها أنواع المناشف وبراس الحمام الراقية. وينتج معظم هذه المناشف والبراس في ألوان ثلاثة: الأحمر، والبيّز، والأسود. فأما الأحمر، فهو محبوب عند العراقيين وعند الأتراك الذين يرغبون أيضاً في البردو. وأما الأسود، فهوثر على غيره في سوريا سكان المدن المحافظون والنساطرة. ونشير إلى أنّ إنتاج الأقشع على غط «الزريبط» هذا علميّة معقّدة جداً، تتطلب تعاون سقّة من أصحاب الصنعة المتخصصين، وهم: الفنّال، والمشدّي، والرياط، والصباغ، والملقي، والحنّانك.

وعرض من صناعات أهل المدن أنواع كثيرة من فيسفياء الحجر الممتازة ومنتجات النحاس الأحمر والأصفر من حلب ودمشق. وأعجبنا كثيراً عملّ للمصنّف من القرن التاسع

## بالرمو - مرحلة جديدة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة

ريفيثنه غروس

أعق الخبرات. وهذا يستتبع، لا محالة، تنوعاً أكبر في أكثر من مجال، تنوع المحاضرين، لا من حيث قومياتهم لحسب، وإنما أيضاً من حيث مجالات تخصصاتهم. وتنوع الجمهور الذي يشهد المحاضرات. وتنوع المواضيع، والمناهج، وبجالات البحث، وطرائق العمل في الحلقات الدراسية. وهذه كلها عوامل كفيلة بأن تحقق، بالفعل، الحوار بين العالم، والفيلسوف، والنخات، ورجل السياسة، ورجل الاقتصاد، والموسيقي.

وأما الحلقات الدراسية، فتعالج كلّ حلقة منها موضوعاً واحداً، يعرض فيه المساهمون آراءهم، وخبراتهم، ونتائج أبحاثهم. ولا شك في أن تبادل الآراء في موضوع محدد يدفع إلى الاقتراب، كما يظهر اختلاف الآراء وتبايدها، في الوقت نفسه، ويرسم سبل التغايم والوئام.

وتهدف الجامعة الأوروبية العربية المتجولة من نشاطها إلى أن تفتح حواراً ثقافياً فعلياً، وإلى أن تنمي التعاون بين الأوروبيين والعرب بصورة خاصة. وتريد هذه الجامعة أن تظلّ مفتوحة للقوى الحية، وللابتكار والتجديد في كافة مجالات النشاط البشري.

وقدّرت الجامعة أن تنظم خلال دوراتها، إضافة إلى الحلقات الدراسية التي تعالج العلوم والأبحاث، حلقات نقاش، أو كما تسمّيها: «حلقات سؤال وجواب». ذلك لأنّ لغتنا وتفكيرنا متصلان بحضارتنا الاجتماعية والتاريخية، فينبغي أن هذا أحياناً سوء التفسير غير المتعمّد، وعدم التناسب بين أبناء الحضارات المختلفة. فتكون حلقات النقاش التي تنظمها الجامعة منتدى لتلمّ أساليب التعايش، والاعتماد عن التحيز، ولاكتشاف سبل الصلة وبجالات الالتقاء بين الشعوب.

وأخذت الجامعة الأوروبية العربية المتجولة مدينة روما مركزاً لها، تنشقّ منه الأعمال، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية. وقد قرّر أن تجعل مكاتب إدارة هذه الجامعة في قصر

عقدت الجامعة الأوروبية العربية المتجولة دورة أعمالها في مدينة بالرمو من 21 سبتمبر إلى 5 أكتوبر من عام 1991. وكانت تلك الدورة السابعة في سلسلة بدأت عام 1986 في قرطاج والمحرمات، وتواصلت في بولونيا، وبغداد، ومونبلييه، وهيراكليون ورمجو (كريت).

وليست الجامعة الأوروبية العربية المتجولة جامعة بالمفهوم التقليدي المعروف للجامعات، وإنما هي، بدون مبالغة، فريدة من نوعها. فهي قائمة، في الدرجة الأولى على شبكة واسعة من أعمال التعاون بين عدة جامعات ومؤسسات، منها الأعضاء، وهي الأوروبية والعربية، ومنها المشاركة، وهي من باقي دول العالم الأخرى.

وتشكل هذه الجامعة المتجولة مجالاً دائماً لتبادل العلم والخبرة بين العلماء، والفنانين، والأدباء، والخبراء العاملين في الحقول الأخرى، كحقل السياسة، وحقل الاقتصاد. وم في الأغلب من أوروبا والعالم العربي.

وتعقد الجامعة الأوروبية العربية المتجولة دوراتها على نحو منتظم، فقد كانت، إلى عام 1991، تعقد دورتين في السنة: دورة في الربيع، وأخرى في الصيف. ثم قرّرت توسيع برنامج أعمالها بصورة ملحوظة ابتداء من العام الحالي 1992، بحيث تشمل هذه الأعمال كامل العالم العربي والدول الأوروبية، بما فيها دول أوروبا الشرقية.

وكما ذكرنا، تنتقل هذه الجامعة من مكان إلى آخر، وتعقد دوراتها هنا وهناك، لا بدافع الحاجة، وإنما لأنّ هذا التنقل ميزة من أخصّ ميزاتها وجزء من برنامجها المرسوم. فهذه الجامعة تسلك مسلكاً قديماً، وتسير على سبيل من القرون الوسطى سبيل الإفراج، كما سبيل العرب والمسلمون الذين كان علماءهم لا يبالون بتعب الرحيل إلى أبعد البلاد في طلب العلم واكتساب المعرفة.

واختارت هذه الجامعة التنقل لسبب آخر، يرجع إلى رغبنا في اتسالي أوسع بأهل العلم، وفي نشر أهمل للمعارف، وتبادل



التعاون الأوروبي العربي وفي الحوار بين الشمال والجنوب بعد أزمة الخليج» ، وهو موضوع غرّست فيه جوانب سياسية وإستراتيجية وتشريعية ، كما بحثت فيه مسائل اقتصادية وثقافية وعلمية .

وقد نجحت هذه الدورة السابعة في تحقيق ما سعت إليه الجامعة من التنوّع المذكور ، أي جلب محاضرين من بلاد مختلفة متخصصين في مجالات متنوّعة . كما كان المحاضرون العرب والأوروبيون متساوين عدداً ، تقريباً ، مع الملاحظة أنّ معظم المحاضرين العرب كان من دول المغرب ، بينما كان معظم المحاضرين الأوروبيين من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا . ولم يأت من الجامعات الألمانية إلا محاضرة واحدة ، وهذا مما يُؤسف عليه .

وأما المستمعون والزوّار ، فقد كانوا كثيرين في الحفلات الموسيقية التي انعقدت في قصر «ستيري» ، وكان منهم ، عدا المساهمين في الندوة ، طلبة من بالرمو ، وغيرهم من الشباب ، وناس من أهل المدينة . ولو شهد هذا الجمهور المحاضرات لازدادت النقاشات فيها عمقا وحيوية . لكنّ معظمه غاب عنها ، لا رغبةً عنها ، وإنما لأنّ تلك المحاضرات لم تدر في قصر «ستيري» ، وإنما في فندق يقع على مسافة نحو عشرة كيلومترات خارج المدينة . وقد صمّب الوصول إليه بسبب إضرابات شركات النقل العمومي ، فلم يشهد المحاضرات إلا المساهمون وبعض رجال الصحافة . ●

«بالياني» ، وهو قصر من عهد النهضة واقع في قلب روما التاريخي . أما تركيب الجامعة ، فهو تركيب لا مركزي إلى حدّ بعيد .

هذا ، ورسمت بالرمو مرحلة معلومة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة لسببين ، لأنّها كانت المدينة التي انعقدت فيها الدورة السابعة . ولأنّها صارت ، منذ 21 مايو 1991 ، مقرّ أول مكتب لا مركزي للجامعة . وقد وضعت جامعة بالرمو تحت تصرف الجامعة الأوروبية العربية المتجولة هذا المكتب الذي في الطابق الأرضي من قصر «ستيري» الواقع في قلب المدينة بساحة «بياتسا مارينا» . وقصر «ستيري» هذا قصر مرّم أحسن ترميم ، له سحن رحيب ، أقيمت فيه الحفلات الموسيقية في خلال الدورة السابعة . وقد تتبّع جمهور غفير هذه الحفلات بإعجاب شديد .

أما مواضيع الدورة السابعة ، فكانت أربعة ، جاءت مناسبة لمكان انعقاد هذه الدورة وزمانه . وهي : «صقلية - ملتي الحضارات» . و«ألف ليلة وليلة - مصدر من مصادر الإلهام» ، وهو الموضوع الذي عالج أثر «ألف ليلة وليلة» في الأدب العربي المعاصر ، وفي الأدب غير العربي ، وفي أصناف الفنون المختلفة . و«ندوة جزر البحر المتوسط» ، وقد بحث هذا الموضوع الطبيعة الخاصة بالجزر ، وإمكانات التعاون بينها عندما تتوحد أوروبا . و«وجهات نظر في

كان جوليان فايس ، وهو عارف قانون ماهر ، اشتهر الفتي على الرناج الموسيقي الذي صاحب الدورة السابعة بجامعة الأوروبية العربية المتجولة . في الصورة : فرقة الكندي

التقاء عالمين موسيقيين ، الهندي بادل دوي في حوار موسيقي مع السردالي أوريليو بورون

## بيوت البحيرات آثار في ألمانيا من العصر الحجري الحديث

بيتر هوفمايستر

تمود إلى الشطر الأول من العصر الحجري الحديث (من 3500 إلى 2400 ق.م.) .

ونذكر من أم هذه الآثار آثار بيوت البحيرات التي نجدها في جنوب غرب ألمانيا بالمنطقة المجاورة لجبال الألب، ونجدها في سويسرا أيضا. وهي بيوت قد أقيمت على أعمدة في الألف الخامس قبل الميلاد بأراض مهددة بالفيضانات، واقعة على أطراف البحيرات والمستنقعات. ونشير إلى أن مشروع البحث المتناول لبيوت البحيرات هو أعظم مشروع للأبحاث في ألمانيا حاليا. وهو يشمل مرحلة تفوق ثلاثة آلاف عام من تاريخ العمران المتصل في المنطقة المجاورة لجبال الألب. وقد بدأ هذا المشروع يأتي بنتائج ممتازة وبمعلومات قيمة، منها، مثلا، أن أعمال الغابات كانت معروفة واسعة الاستخدام في هذه المنطقة قبل نحو 4000 عام من ميلاد المسيح. وكانت هذه الأعمال تشمل استنبات الأشجار لتعويض ما يُتخذ من الغابات من خشب لبناء البيوت. وقد تجتمع في المستنقعات وقيعان البحيرات من ذلك الوقت أجزاء كثيرة ذات تركيب عضوي، منها القطع الخشبية، والمنسوجات، والأحذية، والأجزاء النباتية، وفواضل المأكولات. وظلّت هذه الأجزاء في حالة جيّدة لأنها مكثت في منزل عن الأكسجين. وهي شواهد قيمة على الحياة في العصر الحجري. ولا نعرف مكانا آخر في أوروبا غير هذا المكان، استطاع البحث العلمي أن يتتبع فيه الحياة اليومية، وحركة العمران، وهندسة البيوت، والاقتصاد، والأوضاع البيئية كما كانت في فترة زمنية امتدت أكثر من ثلاثة آلاف عام. وقد بدأ اكتشاف هذه الآثار قبل أكثر من مائة وثلاثين عاما. ويعد أن حُذّدت أسماك الآثار في بحيرة زورخ وكونستانس، شُرّع في تقويمها وترميمها ووضعها في أطرها

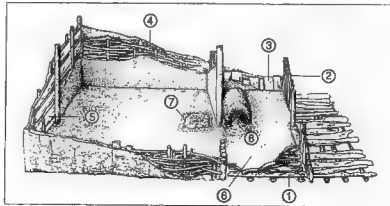
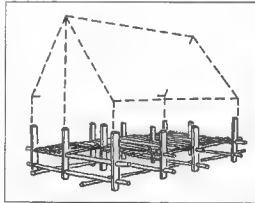
اكتُشف إلى الآن في المنطقة المجاورة لجبال الألب الواقعة في جنوب غرب ألمانيا أكثر من مائة من التجمّعات السكنية التي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين عامي 4200 و800 قبل الميلاد.

والجدير بالذكر أن الجهود التي بذلها الجيل المعاصر من علماء الآثار، وما زال يبذلها، قد وسّعت معلوماتنا كثيرا عن التجمّعات السكنية والمناطق الحضرية التي كانت بألمانيا في العصر الحجري الحديث. ويمرّف هؤلاء العلماء أعمالهم بأنّها بحث في «آثار الحضرة» لأنّها تتناول نظام العمران بأكمله. وقد عزموا على اكتشاف كامل العناصر لكل مرحلة من مراحل التاريخ البشري؛ وهم يتقنون بما يسمّى بالعصر الحجري اهتماما خاصا. وينقسم هذا العصر قسمين مختلفين كل الاختلاف: العصر الحجري القديم الذي كان الناس يعيشون فيه من الصيد وجمع الثمار البرية والذي جاء في نهايته العصر الجليدي الأخير قبل ميلاد المسيح بمدة تراوح بين ثمانية آلاف عام وعشرة آلاف. والعصر الحجري الحديث الذي ظهرت فيه الحضارات الريفية والمدنية. وقد بدأت «ثورة العصر الحجري الحديث»، كما يستعملونها، قبل نحو عشرة آلاف عام في الشرق الأوسط. وتحول وقتئذ قسم من الصيادين والبدو الرّحل إلى فلاّحين قد أحسنوا تربية أصناف من الحيوان والنبات عديدة. وما زلنا نجعل إلى الآن أسباب هذا التحول، لكننا، مقابل هذا، نعرف آثار الفلاّحين الأوائل في أوروبا معرفة جيّدة. وتبيّن المعلومات الدقيقة التي لدينا أنّ هؤلاء الفلاّحين الذين تعمّدوا حياة الاستقرار قد أقاموا السدود لحماية أنفسهم، وحفروا الخنادق، ومذوا الأسوج. كما يظهر هذا من آثار كثيرة في كل أوروبا،

وكان أهم قسم من مشروع جمعية الأبحاث الألمانية أنْ سُرع ، منذ عام 1983 ، في الكشف بصورة مثلى عن تحميمين سكنيين ، أحدهما «هورنشانت» على بحيرة كوشناس ، والآخر في «فورشنير» بالقرب من بحيرة فيدرزي . ويهدف المشروع إلى تحديد طبيعة القطع الأثرية التي اكتشفت منذ القرن التاسع عشر ، وهي محفوظة الآن في المتاحف . كما يهدف إلى استخدام طرائق التنقيب الحديثة في أماكن الحفريات المذكورة . مثل طريقة C-14 ، وطريقة البحث القائمة على التآلق الحراري . وتستخدم طريقة «الكرونولوجيا الحشبية» ، وهي فرع عصري في علم الأخشاب ، لتحديد عمر آلاف العيّنات الحشبية المأخوذة من الأعمدة وقطع الأخشاب التي يرجع عهدها إلى آلاف السنين . وتمكّن هذه الطريقة من تحديد تاريخ إنشاء التجمّعات السكنية المذكورة بدقة لا تتعدّى عاما واحدا . ويكون ذلك بقياس حلقات الفؤ - أي الحلقات السنوية للخشب - ومقارنته بالنتائج بقم عيارية لشجر البلوط ، أعدتها جامعة هوهنهام ، تمكّن من

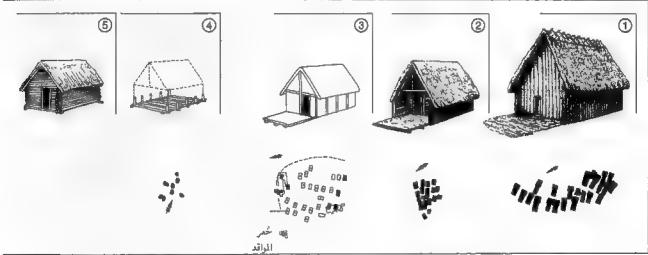
القديمة . وطرّضت أول النتائج على الجمهور في عشرينات هذا القرن . فقد تمّ كشف في بحيرة فيدرزي عن خمس تجمّعات سكنية مبنية بالخشب ، لم تزل في حالة حسنة . وفي أواخر السبعينات ، أجرت مصلحة الآثار التابعة لولاية بادن - فورتمبيرغ ، بالتعاون مع جمعية الأبحاث الألمانية ، جردا شاملا للتجمّعات السكنية التي بالأراضي الرطبة . وشمل هذا الجرد أكثر من مائتو من هذه التجمّعات الواقعة حول بحيرة كوشناس ، وبحيرة فيدرزي ، وفي المستنقعات التي بمنطقة شفاين العليا . وقد استُخدمت فيه طرائق التنقيب الفنية الجديدة التي تمكّن من استكشاف أماكن الآثار الواقعة تحت سطح الماء أيضا . وكانت الغاية من أعمال هذا المسح الواسع تحديد الطبوغرافيا وتفاصيل الطبقات في أماكن الآثار والإطلاع على حالة هذه الآثار . وأظهرت صور المسح الجوي عددا هائلا من المعالم الأثرية التي لم يتناولها البحث العلمي بعد ، وربما لن يتناول البحث العلمي بعضها أبدا لاعتبارها بيئية .

الصورة العليا يساراً : رسم تخطيطي لبيت العصر الحجري الحديث قام على أعمدة  
الصورة العليا يميناً : عصر من ذلك البيت ، اكتشف في منطقة بحيرة فيدرزي ، وهو من بحر البلوط ، ينصب في وضع عمودي ، ثم بُنيت فيه عمود الصورة السفلى : كان معظم البيوت في بحيرة فيدرزي ، على عكس بيوت بحيرة كوشناس ، غير قائم على أعمدة . وكان للبيت غرفتان ، يوضح الفودج عدة أنواع من الجدران والأرضيات ، أرضية خشبية ، 2 جدار من الأعمدة ، 8 جدار من الألواح ، 4 جدار مطبق ، 5 حطب ومصار ، 6 طلاء ، 7 موقد ، 8 طاولة



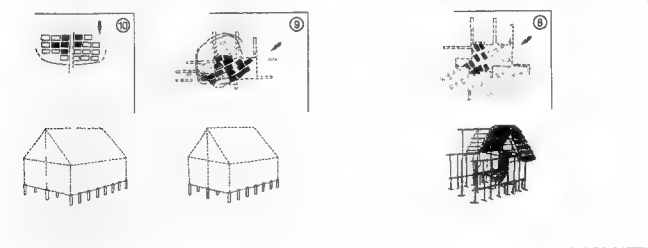
حين انهيارها، بما فيها من أثاث وأدوات منزلية. وعثروا على أنواع من الآنية ذات أشكال مميزة، وغداج من الزخرفة، ووسائل الإنتاج كانت جميعا معروفة في مناطق أخرى، فتبينوا أنَّ تلك القرية كانت على اتصال تجاري بمنطقة من حولها، يبلغ نصف قطرها حوالى ستمائة كيلومتر. وقد أحسن سكان التجمعات السكنية التعامل مع تذبذبات مناسيب المياه، سواء منهم الذين سكنوا حول بحيرة كونستانس والذين سكنوا حول بحيرة فيدرزي. و عرفوا كيف يحسبون حساب الفيضانات السنوية التي كانت تأتيهم من ذوبان ثلوج الألب. ووجدوا لها، في تلك العصور الغابرة، حلولاً هندسية جذرية بكل التقدير، فكانوا ينشئون البيوت المعتمدة

تتبع التواريخ إلى العام 4089 قبل الميلاد. والجدير بالذكر أنَّ معظم الأخشاب التي بُنيت بها التجمعات السكنية في منطقة بحيرة كونستانس هي من شجر البلوط. واستطاع الخبراء، بفضل هذه الطريقة الدقيقة لتحديد التاريخ، أن يتوصلوا إلى معرفة زمن نشوء بعض التجمعات السكنية. فعرفوا، مثلاً، أنَّ قرية البيوت المعتمدة التي في «هورنشتات» قد أُقيمت قبل نحو ستة آلاف عام. والأرجح أنَّ هذه القرية هي أقدم قرى العصر الحجري الحديث في المنطقة. وقد احترقت بأكملها، وانهارت بيوتها، وتحول خشبها إلى غم، ثم غمرها الوحل. فلما كشف عنها المنقبون، لم يجدوا آثار قرية مهجورة، وإنما آثار قرية كانت مسكونة



الظهر الثاني من العصر الحجري الحديث

الظهر الأول من العصر الحجري الحديث





الذي يبشرة كونستانس 14000 متر مربع ، وتظهر فيها رؤوس الأعمدة والقطع الأثرية في الشتاء عادة ، عندما يكون مستوى الماء منخفضا . إضافة إلى هذا ، فإنّ النواصير يخرجون الآثار من وحل القاع باستمرار . وتُطلّعا الآثار على طبيعة قرية العصر الحجري هذه ، وعلى النظام الذي سارت عليه قبل سة آلاف عام . فقد كانت تتكون من نحو خمسين بيتا بالحجم الذي ذكرنا آنفا ، مصطفة عدّة صفوف ، ومتّجهة إلى ساحل البحيرة من ناحية العرض . وكانت أرضيّة البيت من هذه البيوت على ارتفاع متر من سطح الماء تقريبا . وأظهر التنقيب تشابها في أثاث جميع البيوت وأدواتها . ووجد الخبراء قطعاً خشبيّة ، وبقايا من سلال ، وأنية من

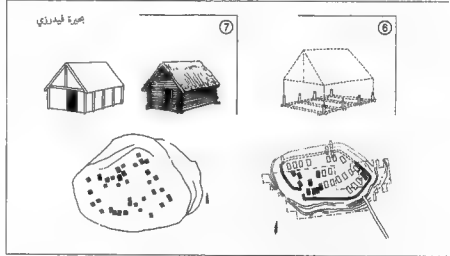
التي تثبت للطوفان . ففي «هورنشتات» ، كانت هذه البيوت التي يبلغ الواحد منها سبعة أمتار طولا وثلاثة أمتار ونصف متر عرضاً بُني من الجذوع المتفرّعة المنجورة . وكانت هذه الجذوع تقام على قواعد عريضة ، يبلغ سمكها نحو خمسة عشر سنتيمتراً ، تمنع الجذوع من أن تفور في الوحل . أما نقل الجدران والأرضية والموقد ، فتحمله أعمدة من شجر البلوط مبنية في الأرض .

ويختلف عن هذا النوع معظم بيوت البحيرات الصغيرة من ذلك العصر ، وهي بيوت مبنية بالجذوع ، وذات أرضيّة مرتفعة بعض الارتفاع ومستوذة إلى عصي غلاظ . وتبلغ مساحة أرض الحفريات بتجمّع «هورنشتات» السكني

تعلوّ التجمعات السكنية حلال ثلاثة آلاف عام حول بحيرة كونستانس وفيدرزي .

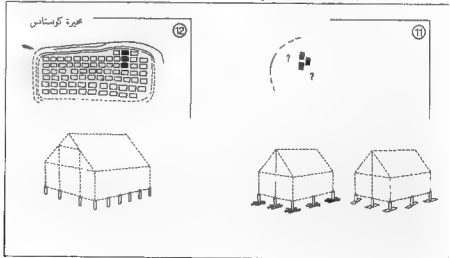
بحيرة فيدرزي ، 1 «أيشول» في حوال 4200 ق.م. ، 2 «أوربريد» في حوال 3800 ق.م. ، 3 «رويت» في حوال 3700 ق.م. ، 4 «دزيريد» في حوال 3200 ق.م. ، 5 «تاشنيزن» في حوال 3000 ق.م. ، 6 «قرية فورشنر» في حوال 1500 ق.م. ، 7 «فريورغ بروغاو» في حوال 900 ق.م. .

بحيرة كونستانس ، 8 «هورنشتات - هورنل» في حوال 4000 ق.م. ، 9 «هورنشتات - هورنل» في حوال 3500 ق.م. ، 10 «سيلنزن» في حوال 3000 ق.م. ، 11 «بوداس - شاخن» في حوال 2000 ق.م. (في اليسار) و 1800 ق.م. ، 12 «أشترولدينغن» في حوال 850 ق.م. .



السطر الثاني من العصر البرونزي

السطر الأول من العصر البرونزي



الثقوب، فيتوزع الثقل على مساحة أكبر. واكتُشف أيضاً أن الأعداء والعصي الغليظة كانت تتخذ لمد الطرقات التي تقطع قرى المستنقعات وتؤدي إليها. هذا، ويظهر من كثرة الروث وخوادر الذباب أن أهل بيوت البحيرات جعلوا يُبيتون أبقارهم في القرى ابتداء من الشطر الثاني من العصر الحجري الحديث (حوالي 4000 ق. م.).

واغذت بيوت البحيرات شكلها الهندسي النهائي في أواخر العصر الحجري الحديث (من 3600 إلى 3000 ق. م.)، كما يظهر ذلك من آثار قرية «هورغن» التي على بحيرة كونستانس. فقد أقيم هناك، في منطقة المياه الضحلة، ثلاثة بيوت في العام 3586 ق. م. ثم ظلت تلك البيوت ترغم وتوسع في فترات متواصلة بين خمسة عشر عاماً وعشرين. وبعد مضي سنٍ من تلك الفترات، أصبحت البيوت تحمّعا سكنياً متناسقاً؛ فشكل ثمانية أعاما، ثم هجره أهله. فهذا يظهر أن بناء البيوت قد تحوّل في ذلك العصر إلى عمل جماعي منظم، بعد أن كان عملاً فردياً، أو عملاً تقوم به كل أسرة بفرداها.

وسكنت الصور الجوية وأعمال التنقيب التي أجراها الفؤاصون تحت الماء من اكتشاف آثار قرية ذات هندسة ماثلة، تقع تحت الميناء المخصص لقوارب اليخت في مدينة «بيبلينغون».

مكان الحفرات في «هورنشتات» - هورنله 11  
اندلع حريق في هذا التجمع السكاني، فانفجست  
جدران الطين، وحرقت كل شيء تحبها. فالآثار هنا  
ليست آثار قرية مجهزة، وإنما آثار قرية كانت  
مسكونة في حين انبهارها

الفخار، وزُجي للجبوب، وفؤوسا حجرية. وآلات حَجَر الصوّان، وأدوات صيد الأسماك محفوظة جميعها بجانب المواقف. كما وجدوا القمع والشعير غزونا في كل البيوت، وهذا يدل على أن البيت كان يشكل وحدة اقتصادية مستقلة. وكثر على كريات من الحجارة الجيرية المصقولة المستخرجة من جبال الألب؛ فيبدو أن هذه القرية تخصصت في صقل مثل هذه الحجارة التي ربما كانت تُستخدم في التبادل التجاري. وربما كان يُستَرى بها حجر الصوّان والنحاس من مناطق أخرى.

ولم يكن لقرية هورنشتات سور يحيط بها. وكانت هذه القرية في هندستها شبيهة بأقدم القرى التي أقيمت حول بحيرة فيدرزي. ففي هذه القرى، وفي قرية هورنشتات، كانت المساحات الخشبية التي أمام البيوت متصلة ببعضها ببعض في هيئة شارع يشق القرية كلها. وعلى نحو شبيه بهذا كانت هندسة القرى التي أقيمت في وقت لاحق على بحيرة فيدرزي وفي المنطقة القريبة من مدينة أولم الحالية.

واكتُشف نوع آخر من بيوت البحيرات في القسم الشمالي من بحيرة فيدرزي. فالبيت من هذا النوع كان قائماً، هو الآخر، على أعمدة؛ لكنها أعمدة مثقوبة في مستويات مختلفة، وهذا يمكن من تثبيت الدعام المستعرضة في



وعُلب الظن أن هذه القرية المحصنة بسياج من الأوتاد الخشبية كانت ذات شارع يشقها، ويصل بينها وبين ساحل البحيرة. والملفت للنظر أن بيوت المناطق الرطبة بمجنوب غرب ألمانيا قد تنوعت كثيرا خلال فترة تطور هندستها التي استغرقت ثلاثة آلاف عام، كما ازدادت القرى في تلك الفترة حجما وتعقدا. فبعد أن كانت التجمعات غير محصنة في حول العام 4000 قبل الميلاد، صار أغلب القرى في أواخر العصر البرونزي (قبل 850 ق. م.) محصنا بأسجوة الأوتاد من كل جانب. ونعلم اليوم هندسة الشكل العام لكثير من قرى البحيرات من الصور الجوية التي تُنقِط في محيط مدن «هاغنאו»، و«أترأولدينغن»، و«كونستانس»، وفي المنطقة الكبرى التي من حول بحيرة فيدرزي. ويظهر بوضوح أن تلك القرى كانت مُحطَطة مُحطِطاً سلباً، مما يدلّ على أن العمل الجماعي قد ازداد، والتنظيم المشترك قد اتسع في تلك التجمعات. ونلاحظ في منطقة بحيرة فيدرزي ظهور نمط جديد من البناء ابتداء من العام 3000 قبل الميلاد، وذلك أن ناس تلك المنطقة جعلوا يبنون البيت بدون أن يدعوا سقفه بصفت من الأعمدة، يقسم الحيز السكني عدّة أقسام، كما في السابق. ثم انتقل الناس شيئا فشيئا إلى اتخاذ الجذوع لبناء البيت بأكمله. وكان هذا من العلامات الحصارية التي أذنت بأن العصر الحجري أوشك أن ينقضي.

وقد كان لهذا التغير أثر في البناء، كما كان له أثر في أعمال الغابات والزراعة وتربية الحيوان. ويظهر بعض هذا الأثر، مثلا، من المراحل التي مرّ بها النبات في المنطقة الغربية من بحيرة كونستانس وفي منطقة بحيرة فيدرزي. فقد توصل بعض الحبيبات اللقاح ونسبها، يمكن من تتبع التغيرات التي حدثت في الغابات وفي الزراعة، ومن تحديد زمن حدودها بدقة تراوح بين خمسة عشر عاما وعشرين. فعلى سبيل المثال، نعلم الآن، بفضل هذا الرسم البياني، أن التغيرات التي حدثت في الغابات لم تسبب فيها عوامل الطقس، كما كان يُعتقد، وإنما نتجت عن حركة العرمان وتاريخ الاستيطان منذ بداية العصر الحجري الحديث. كذلك تغيّرت النباتات المزروعة بتقدّم حركة العرمان، إذ صارت الأرض تُسَدّ وتُزْرَع فيها أنواع الحبوب القويّة والبقول التي تُغذّ التربة بالأزوت.

وأما فيما يتعلق بالحيوانات الداجنة، فقد كشفت الأبحاث عن عظام حيوانات الصيد البرّي، وخاصة الأيائل، في أقدم التجمّعات السكنية التي أُقيمت بهورنشتات في الشطر الأوّل من العصر الحجري الحديث. وكان الناس، بطبيعة الحال، يصطادون السمك في ذلك العصر أيضا. ومن جهة أخرى، كشف التنقيب عن عظام حيوانات داجنة، معظمها أبقار، في قرى أخرى من قرى البحيرات. فعلى ما يبدو، كانت أجناس الحيوان المرعى تُحدّد على حسب محيط القرية وحالة الأرض. ونعلم، مثلا، أن خيولا كثيرة كانت تُربّى في ذلك الوقت في منطقة بحيرة فيدرزي؛ وهذا يرجع، بدون شك، إلى تأثير حضارة «آلتبام» التي انتشرت في بافاريا وفي مرتفعات «شفابن». و«آلتبام» هو اسم القرية التي جلبت الخيل من البراري الشرقية إلى غابات أوروبا الوسطى بعد أن مُدّت فيها الدروب.

ولعل أهم ميزة التجمّعات السكنية التي كانت في محيط بحيرة كونستانس هي أنها كانت تُنقَل بسهولة نسبية من مكان إلى آخر، وهذا ما يفسّر كثرة أماكن الاستيطان التي كشفت عنها التنقيب في تلك المنطقة. والثابت الآن أن سكان تلك القرى كانوا قوما شبه زُحَل ينقلون بيوتهم من مكان إلى آخر على حسب مقتضيات الزراعة وأعمال الغابات، ويحلّون في أوقات معيّنة بضفاف البحيرات، فيقيمون عليها قرايم. ويبدو من مآرفنا الحالية أن القرية الواحدة كانت مسكونة من عشرين عائلة إلى خمسين. فيكون، على هذا، عدد سكانها مترواحا بين مائة نسمة وثلاثمائة.

كما يبدو من نتائج الأبحاث الحالية أن التجمّعات السكنية المذكورة كانت تُشكّل في العصر الحجري، قديمه وحديثه، حالة خاصة، نستطيع تفسيرها بتكاثر السكان وبجلال التربة في المناطق المجاورة، كما نستطيع تفسيرها بسعي بعض الناس في العصر الحجري إلى اكتساب أراض جديدة، أو بدوافع أمنية حملتهم على مغادرة اليابسة وإقامة قرى مُحصّنة مُحاطة بالمياه والمستنقعات.

ويأمل العلماء الآن أن تتقدّم أعمال التنقيب في الوديان لتكتمل المعلومات حول حركة العرمان في العصر الحجري؛ بيد أن الآثار الهامة نادرة في مثل هذه الأماكن بسبب مفعول الأنهار المدرّس. ومع هذا، فقد اكتشف الخبراء في واد فرعي لنهر «لأخن» مكانا يبدو كثير الآثار. فلعل التنقيب فيه يأتي بما يبيّن معرفتنا بتاريخ العرمان الذي شهدت المنطقة المجاورة لجبال آلپ في المصور الغابرية.

## في الذكرى المائة لميلاد أوتو ديكس

قال الرسّام أوتو ديكس (1) عن نفسه مرّة: «أراني جالساً دافئاً بين مقعدين» - وهذا ممثّل للمائي يعني: أضيّع كلّ فرصة، ولا أرضي أبى طرف من الأطراف - وقد لحّص أوتو ديكس بهذا القول المأزق الذي كان فيه طول حياته. كان هذا الرسّام غير مرغ، صعب الانسجام مع الأحداث، قليل الاتّباع لتيّارات الموضة. ونحن لا نكاد نعرف فتناً ألمانيا من القرن العشرين، رفضه نامٌ واستحوذ عليه آخرون مثلاً رفض أوتو ديكس واستحوذ عليه. وأوتو ديكس نظر بحدة وتدقيق إلى الأشياء التي يَرى غيرَه بصره عنها عادةً. ولم يُحِبّ أوتو ديكس شيئاً بما رآه. لم يُحِبّ أهوال الحرب، ولا الدهشة التي تأخذنا أمام العظائم. ولم يُحِبّ ضعف الإنسان ووهنه، ولا تماسة الذين يعيشون على هامش المجتمع، ولا العناصر الغريبة والقيحية في الطبيعة البشرية. وكان أوتو ديكس يصف كلّ هذا في رسمه، لا من موقف المشاهد المحايد، ولا من موقف المتّهم الواعظ، وإنّما من موقف الذي يصف أشياء، وهو جزء منها. وقد قال: «كلّ ما يفعله المرء إنّما هو عرض لذاته». وظلّ أوتو ديكس في أعماله يعرض مرّة بعد أخرى لدورة الوجود والفناء التي تُديرها غريزة التنازل وتدفعها. ولم يلتزم في أعماله بأسلوب فنيّ محدّد، بل عد إلى أسلوب السخرية والمبالغة، ف رسم الكاريكاتور، كما عد إلى الأسلوب الموضوعي، ف رسم صوراً مشرقة هادئة. ورسم على الطريقة التقليدية، بطريقة أعلام الرسم الأوائل، كما رسم على الطريقة التي أملاها عليه اندفاعه، وعاطفته الواجّة.

وتحمّل سيرة هذا الفنّان، كما تحمّل نظرة الناس إلى أعماله كثيراً من المعات التي أتم بها تاريخ الألمان وتاريخ فنونهم، بكلّ ما فيها من تزيق ورواط ومأس. وأنا موقف الألمان من أوتو ديكس، فقد لاحقه النازيون بدعوى أنّ فنه «فاسد ومنحط ويهدّد للقوى الدفاعية». ورفضته الأوساط الفنية في عهد أدنارو بحجّة أنّه رسّام من الطراز القديم الذي فات وقته. واستحوذ عليه نظام الجمهورية الألمانية الديمقراطية، مُسَيِّناً فهمه، وواصفاً إيّاه بالنّاقد الاجتماعي، وبالرسّام المتّبع لمذهب «الواقعية الجديدة»، مع أنّ واقعية ديكس كانت مطبوعة بالتشاؤم، وصادرة عن رغبة منه في الإطّلاع. وهكذا، فقد كانت نظرة الألمان إلى أوتو ديكس متألّفة بالمواقف الأيديولوجية أشدّ التآثر.

هذا، ويتناسب ذكرى ميلاده المائة، نُظِم في عام 1991 عرض ضخم لأعمال هذا الرسّام الذي ظلّ، حتّى وفاته في عام 1969، يتنقّل بين بلدة هينينوفن الواقعة على بحيرة كونستاس في غرب ألمانيا، ومدينة دريسدن في شرق ألمانيا. وقد تيسّر جمع أعماله بعد أن اتّحدت الدولتان الألمانيّتان. وهملت المروضات ثلاثمائة وسبعمائة وثلاثين قطعة، نصّبها لوحات، ونصّب رسوم، وصور بالألوان المائية، وصور تمهيدية. وبلغت قيمة تأمين هذه المروضات مئمة مليون مارك. وأشرف على تنظيم هذا العرض متحف الفنون بمدينة شتوتغارت الذي سمى إلى نشر فنّ أوتو ديكس والتعريف به منذ زمن طويل. والجدير بالذكر أنّ هذا العرض هو أكبر ما نُظِم حتّى الآن لأعمال أوتو ديكس. وقد انعقد في كلّ من مدينة شتوتغارت، وبرلين (في المعرض القومي للفنون)، ولندن (في معرض تيت). كما تمكّنت مدينة غيرا، مسقط رأس الرسّام، من جلب قسم من المروضات المذكورة إلى معرضها للفنون بعد أن حصلت على معونات مالية من بعض المؤسسات.

(YA)

(1) Otto Dix



أرتو ديكنس ، فلاندر ، 1934 - 1936 . آخر ما رسم أرتو ديكنس في  
موضوع الحرب ، وقد جمع هنا حلالة ذكرياته المزدلة وأحلامه  
للذخيرة ، فجاء هذا الرسم في واقعيته المهرنة كالآذن بكارثة عظمى

## مناسبة مرور مائتي عام منذ تأسيس متحف تاريخ الطبيعة بمدينة شتوتغارت

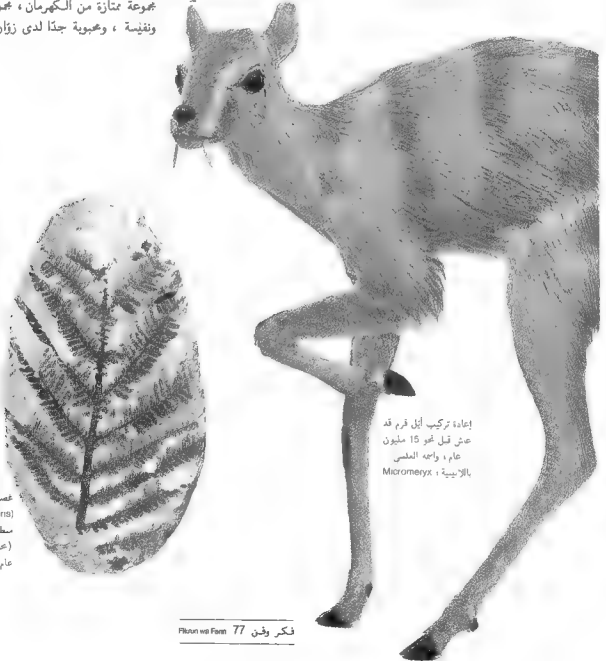
احتُفل عام 1991 بالذكرى المائتين لتأسيس متحف تاريخ الطبيعة الذي بمدينة شتوتغارت. وقد نشأ هذا المتحف عن «غرفة الفنون» الدوقية التي شرعت، منذ بداية القرن السابع عشر، لا في جمع التحف وحدها، وإنما أيضاً في جمع الأشياء الغريبة التي يُعثر عليها في الطبيعة، كقرون الأثيل المستحجرة، وكبقايا هياكل الماموث من العصور الجليدية. وُقست غرفة الفنون في عام 1791 أربعة أقسام متخصصة بالمجالات التالية: المسكوكات، والفنون، والتحف الأثرية، والمواد الطبيعية. فكان هذا التقسيم بدايةً أمر المتحف المذكور وبداية عمله على نحو مستقل. بيد أنه لم يُسمَّ متحفاً في ذلك الوقت، وإنما «دار الطبيعة» الدوقية، ثم «دار الطبيعة» الملكية. ولم يصر متحفاً إلا ابتداءً من عام 1850، فُسِّمَ «المتحف الحكومي لتاريخ الطبيعة». وتعرض هذا المتحف لقصص جوي في الحرب العالمية الثانية، لكن الأضرار ظلت - لحسن الحظ - محدودة، لأنَّ كثيراً من القطع الثمينة النادرة التي للمتحف قد نُقلت قبل القصف إلى أماكن أخرى. وبعد انتهاء الحرب، حفظت هذه القطع وما أمكن من إنقاذها من المتحف في كتلة مهجورة بمدينة لودفيغسبورغ وفي قصر روزنتاين بشتوتغارت الذي دُمِّر جزئياً خلال الحرب. وبدأ في عام 1950 ترميم هذا القصر وإصلاح بنيانه ليكون المأوى لمتحف تاريخ الطبيعة. وفي أثناء هذا، غرقت بعض القطع الأثرية أو تضررت من جراء التخزين غير المناسب. وأخيراً، تمت هذه الأعمال، وافتُتح المتحف عام 1985 في ميناء الحديد الواقع بجوار بوابة «كولونثور» بمدينة شتوتغارت. وصار هذا المتحف يحفظ مجموعة من المستحجرات الهامة تاريخياً التي عُثر عليها في ولاية بادن - فورتمبيرغ، هذه الولاية التي لا يكاد مكان آخر من العالم يضارعهما من حيث عدد المستحجرات الممتازة المكتشفة فيها، والتي تقدّم شواهد فريدة عن تاريخ الطبيعة والحياة في العصور الجيولوجية المختلفة.

وقد رُتبت المعروضات في هذا المتحف وفقاً للتسلسل الزمني، أي على حسب العصور الجيولوجية، وأُخذ خط زمني لتسهيل ذلك. فبداً الحظ الزمني في مدخل البسطة بما يُسمَّى الانفجار الضخم، ويستمر على طول البسطة، ثم في داخل المبنى، وينتهي إلى عمود يمثل آخره زماننا الحاضر. ونقول للتوضيح إنَّ ستيمتين من الخطّ الزمني الذي رُسم في هذا المتحف يمثلان حقبة زمنية مقدارها مليون عام. فإذا أردنا - فرساً - أن نخلل أحداث الدهر الجيولوجي الرابع، تمنّ علينا أن نكلل المسافة التي ترمز إلى هذا الدهر في الخطّ الزمني تكبيراً بنسبة خمسين ضعفاً.

وعُثر في بادن - فورتمبيرغ على مستحجرات هامة من الدهر الوسيط الذي بدأ قبل نحو 245 مليون عام، وكان العصر الترياسي أقدم عصوره. كما عُثر على مستحجرات ممتازة في هذه الولاية، عائدة إلى العصر الجوراسي الذي امتدَّ من 190 مليون عام إلى 135 مليون عام قبل عصرنا. بيد أنه لم يُعثر في بادن - فورتمبيرغ عن مستحجرات ذات قيمة من العصر الطباشيري الذي هو العصر الأخير من الدهر الوسيط. واكتشفت، من ناحية أخرى، آثار هامة في هذه الولاية من العصر الثلاثي والدهر الرابع. وتحمّد لوحات بيانية مفصلة الجولة التي تبدأ في هذا المتحف بالعصر الترياسي، وهو عصر حاسم في تاريخ تطوّر الحيوانات الفقيرة. وقد وُجد في بادن - فورتمبيرغ من المستحجرات ما مكن من دراسة هذا العصر دراسة جيّدة. وأكثر ما يلفت النظر في قسم المتحف المخصص للعصر الترياسي هو، بطبيعة الحال، الهياكل العظمية للديناصورات. كما نجد في هذا القسم كثيراً من المستحجرات الممتازة، منها كـ «زهرة زنبق بادق» تقاصيله التشكيلية، وعدد من السرطانات، والقواقع، وهياكل عظمية لطانفة من

جمجمة لحیوان النایر وأخرى لكركدن. ومنها أيضا فك أسفل لجرذون. وأما من الدهر الرابع، فنجد أولى المستحجرات البشرية، منها فك أسفل من منطقة هايدلبرغ، يعود إلى نحو خمسمائة ألف عام، ومنها جمجمة تعود إلى نحو مائتين وخمسين ألف عام، وقد كشف عنها في ناحية مدينة شتاينهام. وغر في الناحية نفسها على هيكل عظمي لفيل، هو أخفم معروضات القسم المخصص للدهر الرابع في هذا المتحف، كما أن هيكل الدناصير هي أخفم ما يعرضه القسم المخصص للعصر الترياسي. ويحوي متحف تاريخ الطبيعة الذي يشتتفارت - إضافة إلى كل ما ذكرنا - مجموعة متميزة من الكهرمان، مجموعة نادرة، ونفيسة، ومحبوبة جدًا لدى زوار المتحف.

العظائيات، والدناصير، والتماسيح، والصروديات. كذلك مستحجرات للسلاحف، والحراذين التي تبدو كأنها حيّة تتشمس، ولنبات المرخس، وغير ذلك من الحيوانات والنباتات التي عثرت الأرض في العصر الترياسي. ونجد من العصر الجوراسي مستحجرات كثيرة، منها مستحجرات الأمونيات، وهي أهداف ملتقة لرخاويات منقرضة، ومستحجرات المرجان، وأنواع من الصربوديات المجنحة، وتماسيح البحر. كما نجح في هذا المتحف مستحجرات قيمة من العصر الإثلي، منها هيكل عظمية لأولى الخيول، وأنواع الأيائل الصغيرة والكبيرة، والغزلان. ومنها



إعادة تركيب إيل فرم قد  
عاش قبل نحو 15 مليون  
عام، واسمه العلمي  
Micromeryx ، بالإبينية

عص سرحس  
(Lepidopterus) من  
مسقة شومهارت  
(ع 245 مليون  
عام)



مستحجرات اكتشفت في منطقة  
شوتنارت لنوع باند من  
المظائيات (Aetosauria) التي  
عاشت قبل نحو 245 مليون عام



على عشرات من الحشرات ، بل على مئات منها أحياناً . ويتراوح عمر هذا الكهرمان بين عشرين مليون عام ومائة وعشرين مليون عام . ونحن عندما نرى في هذه المجموعة قلة الورقة ، مثلاً ، منحسبة في الكهرمان ، وهي متأهبة للقفز ، والفلة ، وهي حاملة يرقانة بين فكها ، والمقرب ، وهي مهم بالجرى ، عندما نرى هذه الحشرات في هذه الحالة ، لا نكاد نصدق أنها ماتت قبل ملايين عديدة من السنين . (RG)

وأما علاقة الكهرمان بتاريخ الطبيعة ، فذلك أن الكهرمان نوع من المستحاثات : بقايا من صمغ الأشجار المتنوعة الذي مرّت عليه ملايين السنين . ولم يجمع الكهرمان في هذا المتحف بحاله ، ولا لنفاسته ، وإنما لأنّ هذا الكهرمان يحوي حيوانات صغيرة وأجزاء نباتية ، انحبست فيه ، فظلت محفوظة في داخله ملايين السنين في حالة قريبة جداً من حالتها الأصلية . وقد تحتوي قطعة الكهرمان الواحدة

المحمية والفك الأسفل لنوع  
بالد من الفيلة من منطقة  
لافتناو ، عاش قبل حوالي 17  
مليون عام



قده ورق محصه  
عوضه في كهرمان  
سالمطو (النصر : ١٩٥٠)  
من العصر «الشمسي» قبل  
حوالي 70 مليون عام



«نصورتين الأولى». الموسوعية والداتية، فيستطيع من المعلومات التي يجمعها أن يحل أنماذ الصورة الذاتية الأولى. ويتوصل إلى أن يحذف التيارات الكهربائية التي تكونت منها الصورة في مركز الإبصار من دماغ المسور. لم يبق عندئذ إلا أن يركب الكمبيوتر «صورة ذاتية» من التيارات الكهربائية التي حذوها، ثم أن يرسل هذه التيارات الكهربائية إلى مركز الإبصار في دماغ الشخص للضرب. فقد تحدث عندئذ عملية في دماغ الضرب شبيهة بعملية الإبصار عند المبصرين، أو قريبة منها. وعلى كل حال، فهذا لم يذهب إلى المخرج في قصة الفيلم. وقد عهد فلم فندرس بإنتاج «الصورة الذاتية» إلى أحد الاستوديوهات التي في طوكيو: له جهاز تصوير وعرض تلفزيوني عالي الكمية وقوي التحليل. وجاءت هذه الصور غريبة كل الغريبة، باردة واصطناعية كأنها من عالم آخر، تذكرنا بالانطباعات البصرية التي تتكون عندما ننظر إلى الشمس، ثم ننفض أعيننا. ولأن كان فلم فندرس بارعا في عرض الجانب العلمي من فكرته، فإنه لم يوفق كثيرا إلى إظهار جانبها الفني، وظلّ فيلمه في إطار الأفلام التعليمية المستعرة، وهذا ليس بقليل.

وفي الجملة، فإنّ فيلم «إلى طرف المعبرة» فيلم غرايبس وعلمي نوعي تدور أحداثه في مطلع الألف الثالث، كما قال فلم فندرس. وقد سرج في عام 1987 - ثلاثة أعوام قبل بداية أعمال الإخراج - أن فيلمه هذا مشروع ضخم، لم يسبق له أن أخرج مثله. وهذا صحيح من حيث التفقات، على الأقل، فقد بلغت ثلاثة وعشرين مليوناً من الدولارات، وهو مبلغ معادل لجميع ما أنفق في الأفلام الأخرى التي أنتجها فلم فندرس حتى الآن. ولعب الأدوار في هذا الفيلم الذي هو إنتاج ألماني فرنسي أسترالي مشترك، سولفاغ دومسارتين (2) التي مثّلت أيضا في فيلم «هيام برلين» ٥ والمسّك الأمريكي ولم هارت (3)، ومثلون آخرون من مشاهير الشاشة، منهم جان مورو (4)، وماكس فون سيديو (5)، وروذغر فوجلر (6).

- (1) Wim Wenders
- (2) Solveig Dommartin
- (3) William Hurt
- (4) Jeanne Moreau
- (5) Max von Sydow
- (6) Rüdiger Vogler

خطة إلى الحقيقة من

الدس، صورة خيالية من

فيم إلى طرف المنوية

## كلية جديدة لفن التشكيل

من اختصاص كلية فن التشكيل الجديدة . هذا، وقد افتتحت الكلية الجديدة في ربيع العام 1992 . وهي تدرس المواد الرئيسية التالية : التصميم الإنتاجي، والتصميم التصويري، والديكور السينمائي، والإعلام التصويري، وتاريخ الفن، ونظرية الإعلام . كما تدرس المواد الفرعية التالية : الهندسة المعمارية، والرسم، والنحت، والفلسفة؛ وهي مواد اختيارية . وجلبت كلية فن التشكيل الجديدة أساتذة مشهورين في مجالات تخصصاتهم، نذكر منهم، على سبيل المثال، الأستاذة ماري جو - لافونتان . وكان هذا سببا في أن أكثر من خمسمائة طالب تقدموا لتقيد أسمائهم في الجامعة قبل موعد التقيد الرسمي، مع أن الجامعة لا تقبل حاليا أكثر من مائة طالب .

ستبحث، إذا، كلية فن التشكيل بكارلسروه ما الذي سيقوده الفن من تكنولوجيا الإعلام الجديدة، وستطلع الجمهور على نتائج أبحاثها . وستبين لنا الأيام إذا كانت أشعة الليزر، والرقائق الإلكترونية، وشاشات الفيديو تنفع الفن وتليه . ونحن نعلم أنه سبق كثيرا للفنانين أن عقدوا آمالا على التكنولوجيا المصرية، ثم خابت آمالهم إلا في حالات قليلة نادرة . وفي هذا المجال، يبدو المهتمون بشؤون الفن في كارلسروه أكثر حذرا وتحفظا، فهم يرون أن الوسائل التكنولوجية المصرية لا تفي عن الوسائل التقليدية، وأنما تكملها وتوسع نطاق استخدامها . (RG)

باتت مؤشرات كثيرة تدلّ على أن الفن المعاصر واقع الآن في حالة أزمة وركود . ولكن، ليس من المحتمل أن هذه الأزمة وهذا الركود يمهدان لنهضة جديدة ثانية في الفن المعاصر، على غرار ما حدث في القرن الخامس عشر؟ أم يأت، في ذلك الوقت، بعد المرحلة الأولى من عصر النهضة مرحلة ثانية أرقى وأسمى؟

هذا، على كل حال، رأي هاينريش كلوتس، المدير لمركز الفن وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروه والعميد المؤسس لكلية فن التشكيل الجديدة . والآن، بعد أن اكتمل إنشاء هذه الكلية صار لمدينة كارلسروه مؤسستان مخصصتان ومتداخلتان، ومزودتان بما يلزم لتابعة «نهضة الفن المعاصر الثانية» التي يرميها السيد كلوتس . والمدير بالذكر أن التفقات لإنشاء كلية فن التشكيل الجديدة بلغت عدة ملايين من الماركات . وقد وافق على إنشائها برلمان ولاية بادن - فورتمبيرغ في أبريل 1991 بدون معارضة من أي حزب من الأحزاب . وتمكن هذه الكلية من توسيع وظائف مركز الفن وتكنولوجيا الإعلام، فصارت شاملة للتدريب أيضا . كما هي ممكن، بالتعاون مع المركز المذكور، من تقديم برنامج جديد من نوعه، يقوم على ربط الصلة بين المجالين التاليين : مجال إنتاج الأعمال الفنية الإعلامية وتقديمها، وهو المجال الذي يعمل فيه مركز الفن وتكنولوجيا الإعلام . ومجال الدراسة النظرية والتدريب العملي الذي هو

## الجائزة الألمانية لفنّ الإعلام

ريبيكا هورن ، وهي حاليا أستاذة بكلية الفنون التشكيلية في برلين . وقد عُرفت بعدة معارض نظمها ، وأفلام أخرجتها ، وأعمال فنية مختلفة أنجزتها .

ستيفان فون هونه ، وهو أميركي يقطن هامبورغ ، ورجل فنّ ، وتكنولوجيا ، وعلم في آن . ويدرس فون هونه «أشكالا صوتية» باحثا فيها عن العلاقة بين الأحاسيس البصرية ، والسمعية ، والبدنية .

باول غارين ، وهو أميركي من نيو يورك ، يُنمذ من جيل الفنانين الجديد المشتغلين بفنّ الفيديو . وقد عُرف بأعماله الناقدة للأوضاع الاجتماعية .

وحصل على جائزة بقيمة عشرة آلاف مارك باول فيريو الذي هو أستاذ في باريس وواحد من أبرز أصحاب نظرية الإعلام وعلم الجمال الإعلامي . وقد وضع قواعد جديدة لتوسيع مفهوم الفنّ .

وحصل على جائزة بقيمة خمسة آلاف مارك كلّ من رغبينة كورنويل من نيو يورك ، وفكتوريا فون فليمنغ من هامبورغ تقديرا لأعمالها النظرية والتطبيقية في مجال الفيلم التي ساهمت في التعريف بفنون الإعلام الجديدة . (RG)

تبرز الآن جائزة دولية جديدة الأهمية التي باتت لتكنولوجيا الإعلام في مجالات الفنّ المعاصر ، كما تُظهر المرتبة التي بلغتها فروع الفنّ الإعلامي الجديدة . والجائزة الجديدة هي الجائزة الألمانية لفنّ الإعلام التي ينحها ، ابتداءً من 1992 ، مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي يكارلسروهه ؛ وتبلغ قيمتها الإجمالية 110 000 مارك .

وحُصّصت هذه الجائزة للفنانين الممتازين الذين لا يستخدمون إلا وسائل الإعلام الإلكترونية ، أو الذين يتناولونها بالتحليل والنقد . كما تُنح هذه الجائزة أيضا تقديرا للأعمال والمشاريع الفنية في مجال استخدام وسائل الإعلام الإلكترونية ونقدها .

وتُعيّد أمانة الفائزين لجنةٌ يستدعيها مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام بعد التشاور مع صاحب المطاء . وتتكون هذه اللجنة من خمسة حكام مشهورين ، يعملون في ميادين الفنون والعلوم ويمثلون أهم المؤسسات الألمانية والجمعيات ذات العلاقة بالفنّ الإعلامي .

وكما ذكرنا ، مُنحت الجوائز لأوّل مرّة في عام 1992 ، فحصل على الجائزة الأولى التي بقيمة ثلاثين ألف مارك كلّ من :



## قصر شفيتسنغر يتألق من جديد

في الأعمدة القاعدية الخشبية التي يرتكز عليها القصر، فاختل توازن القصر. وشرع منذ عام 1977 في إعادة هذا التوازن وتثبيت أسس القصر في مواضعها. وشرع، إضافة إلى هذا، في إصلاح داخل القصر، وترميم حجراته، حتى يجدها جمهور الزوار في رونقها القديم، وبذلك في هذا الإصلاح جهودات هائلة. وعلى سبيل المثال، فقد بُعِثَت الجدران ببطانة من حرير، صُنِعت في مصنع فرنسي متخصص في مثل هذه الأعمال، كما كُنَّ ستائر المطال التي على الأسرة الأميرية صُنِعت من حرير، هي الأخرى، في المصنع الفرنسي نفسه. هذا، واحتفل في يونيو 1991 بإنهاء أعمال الإصلاح والترميم، فأقيمت حفلات الموسيقى والباليه، وعُرضت ألعاب نارية وبحرية.

(TB)

اشتهرت مدينة شفيتسنغر الواقعة غرب هایدلبرغ شهرة واسعة بقصرها الباروكي الذي بُنِيَ حديقته من أجل الجدران الألمانية. وقد زُهِبَ هذه الحديقة في الستين الأخيرة ترتيباً جديداً، ولكن في ذلك عدّة ملايين من الشراكات، عُرسَت فيها صفوف جديدة من أشجار الزيزفون على الماشي، ورُمِ كثير من غابيلها ومبانيها، بيد أن المسجد الذي في وسط هذه الحديقة لم يُنْتَه من إصلاحه بعد. وتشير إلى أن هذا المسجد الذي أقيم في الفترة ما بين 1778 و1795 قد أخذ في التدهور. ويُقدَّر الآن مدّة ترميمه بخمسين سنة، وتنفقت هذا الترميم بنحو عشرة ملايين من الماركات.

ولم تقتصر أعمال الترميم والإصلاح على الحديقة ومبانيها، بل شملت القصر نفسه. وقد أصبح ذلك لازماً بعد أن انخفض مستوى المياه الجوفية في وادي الراين، وبذات العفونة تظهر

## الأرشيف الدولي الكهربائي الصوتي للموسيقى

وتخزينها بالطريقة الرقمية، وجعلها في «مكتبة صوتية» مفتوحة للملء، والبحاث، والجمهور في المبنى الجديد التابع لمركز الفن وتكنولوجيا الإعلام بكارلسروه.

وقد قُدر البدء بتسجيل الأعمال الموسيقية القديمة الهامة من هذا القرن لكي لا يضيع هذا التراث الموسيقي، علماً بأنّ الشروط التي تحتوي هذه الموسيقى مهددة بالتلف لقصر مدة صلاحياتها. وهكذا، ستشمل أعمال التسجيل في المرحلة الأولى من إقامة الأرشيف المذكور أكثر الموسيقى تعرضنا لخطر الصياع، وهي التسجيلات التي أنتجت من أول ما ظهر التسجيل إلى بداية أعوام الستينات. كما قُدر توضيح المواصفات الدولية في هذا المجال، وإعداد البرامج الملائمة للمعالجة الإلكترونية. والجدير بالذكر أنّ جميع المواد التي ستدخل في الأرشيف - من مؤلفات موسيقية، وأسطوانات

وأشرطة، ونوتة، ونصوص وشروح - ستُخزن في أسطوانات CD بالطريقة الرقمية وحدها، وسيوضع جميعها تحت تصرف الجمهور. فهذا، كما نرى، مشروع مقاسك، لم يُسبق إليه. (RG)

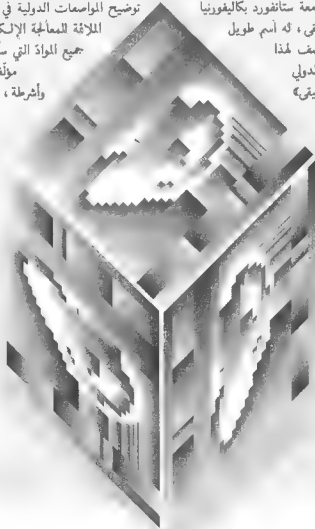
من المعلوم أنّ استخدام وسائل التكنولوجيا الإلكترونية صار يفوق بطّراد في ميادين الأعمال التشكيلية والفنية. وقد فتحت هذه الوسائل بإمكاناتها الهائلة مجالات جديدة كلّ الجدة لفروع الفن المختلفة، وخاصة الموسيقى المصرية بشقّ أصنافها. ويجري الآن الإعداد لدراسة علمية شاملة لتاريخ الموسيقى المصرية، مع ما يستتبع ذلك من تسجيل، وحضر. ويسمى أصحاب هذا المشروع إلى وضع نتائج أعمالهم في متناول الجمهور.

وهكذا، فقد شرع مركز الفن وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروه في التعاون مع مركز أبحاث الكمبيوتر والموسيقى والصوتيات التابع لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا على إقامة أرشيف دولي للموسيقى، له اسم طويل بعض الشيء، لكنّه دقيق الوصف لهذا

الأرشيف، وهو: «الأرشيف الدولي الرقبي الكهربائي الصوتي للموسيقى»

وسيكون من وظائف هذا الأرشيف الجديد جمع كلّ الأعمال الموسيقية

الكهربائية الصوتية ذات الأهمية من جميع العالم،



وهكذا، فما على التلاميذ الألمان، وما على الذين يتعلمون اللغة الألمانية، إلا أن يظلوا يتخبطون في التعقيد والتناقض الذين تشتملهما قواعد ضبط الكتابة ووضع العلامات في اللغة الألمانية.

(RG)

OHNE RABATT  
Über Literatur aus der DDR  
Marcel Reich-Ranicki  
Deutsche Verlags-Anstalt,  
Stuttgart, 1991

### حول أدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية

مرسيل رايش - رانيكي

دار النشر «دويتشه

فرلاغس أنشتالت»، شتوتغارت  
1991، 288 صفحة

اشتغل مرسيل رايش - رانيكي منذ أعوام الخمسينات بأدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية على نحو متصل. وكان حريصا دائما على مراعاة الظروف التي عمل فيها الأدباء في تلك الدولة، ونشروا فيها أعمالهم. كما حاول، ما استطاع، ألا يتخذ في تقييم كتبهم معايير دون المعايير التي يتخذها لتقييم كتب أدباء الغرب. وكان موقفه منهم موقفا متليها النزاهة، وتلميذ الرغبة في التعريف بهم تعريفًا دقيقًا. وكتب مرسيل رايش - رانيكي في الفترة ما بين 1961 و 1991 مقالات تحليلية عن ثمانية عشر أدبيا وأديبة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية، عرّف فيها بهم، وعرض أفكارهم وبعثاتهم بالتفصيل.

كلمة من مفردات معجم دودن الغربي. ويعود هذا النقص إلى أن المعجم الشرقي أجهل كثيرا من تعابير اللغة العامية والمصطلحات ذات الأهمية السياسية.

وقد أتبع الأئودن الغربي في إعداد الطبعة المشتركة الجديدة التي وُضعت، فصارَت في المجلد محتوية على 115 ألف كلمة. وجاء في هذه الطبعة كثير من التعابير المأخوذة من الإنكليزية، وقدم من المصطلحات الخاصة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية، وهي مصطلحات «هينة لفهم ما حدث في الماضي القريب»، مثلا جاء في المقدمة. وعُرضت التعليقات لضبط الكتابة ووضع العلامات عرضا أفضل في هذه الطبعة، سعيا إلى مزيد من الوضوح، وتسيلا لاستخدام المعجم. هذا، ولم تُجرِ العملية الكبرى لإصلاح ضبط الكتابة. وقد أثار هذا الموضوع نقاشا واسعا ونزاعا شديدا في وسائل الإعلام عندما عُلم بإعداد الطبعة الجديدة المشتركة لمعجم دودن. وجاء في مقدمة المعجم الجديد أن هذا الإصلاح «لا يمكن أن يتم إلا من خلال إصلاح رسمي لضبط الكتابة، يتفق عليه جميع الدول الناطقة بالألمانية». بيد أننا نستطيع أن نلاحظ أن هذه الطبعة الجديدة لمعجم دودن قد شارك في إعدادها كل من هيئة تحرير دودن التي يماهم، والهيئة التي بلايزينغ، ولجنة دودن المساوية، ولجنة دودن السويسرية.

DUDEN

Die deutsche Rechtschreibung.  
Bibliographisches Institut und  
F.A. Brockhaus, Mannheim, 1991

«دودن»

المعجم الألماني لضبط الكتابة

الإصدار: المعهد البليوغرافي

ودار «بروكهاوس» ،

ماهم، 1991

صدرت في عام 1881 الطبعة الأولى من معجم «دودن» الذي هو، كما قيل، «ألم مرجع لضبط الكتابة الألمانية». وقد وضعه كونراد دودن الذي كان مدرّسا في المعاهد الثانوية؛ وهدف بوضعه إلى «إعداد معجم كامل، ضابط للكتابة الألمانية، وصالح لجميع البلاد الناطقة بالألمانية».

وفي عام 1991، احتفل بصددور الطبعة العشرين لهذا المعجم الكلاسيكي، واحتفل أيضا بوحدة هيئة التحرير لهذا المعجم التي أعيدت من جديد بعد أن انفصلت إلى قسمين إثر الحرب العالمية الثانية. وهكذا أصبح للألمان، عابثا بعد أن صاروا شعبا واحدا من «جديد»، هيئة تحرير واحدة، تشرف على معجم دودن.

أما الفارق بين معجم دودن الشرقي الذي صدر في بلايزينغ ومعجم دودن الغربي الذي صدر في ماهم، ففي العرض خاصة وجه المائدة. أما ضبط الكتابة، فلم يتغير، وظل طوال سنين التجزئة موافقا للقواعد التي حددها المؤتمر الدولي لضبط الكتابة في عام 1901. وكانت مفردات معجم دودن الشرقي أقل بنحو خمسة وثلاثين ألف



ويعرف هذا الكتاب القارئ بأصحاب الختارات تعريفاً حسناً، فهو يحتوي على بيتي موجزة لهم، وعلى عرض قصير لمؤلفاتهم. وهكذا يستطيع القارئ أن يكون لنفسه فكرة عن الأدباء والأديبات الذين لم يقرأ لهم بعد. ومن ميزات هذا الكتاب أنه يحتوي كذلك على عرض موجز لتاريخ الأدب العربي وتفاعلاته مع الأدب الأوروبي في السنوات المائة الماضية، وعلى ما نتج عن هذه التفاعلات من خلاصات نظرية في صفوف المثقفين.. وهذا كله كقيل بأن ضي اهتمام القارئ الألماني بالأدب العربي.

ونحن نعتقد أن السيد سلمان توفيق قد نجح، بنشر هذا الكتاب، في أن يعطي القارئ فكرة عن الفن القصصي العربي الحديث، وفي أن يزيده، من طريق الأدب، بمعلومات عن ثقافة العرب وبمجمعتهم وتاريخهم (HVG).

ARABISCHE ERZÄHLUNGEN  
Suleman Tautiq (Hrsg.)  
div, München, 1991

#### قصص عربية

سلمان توفيق (الناشر)

دار النشر dtv، ميونيخ، 1991،

363 صفحة

نشر سلمان توفيق كتاباً بعنوان «قصص عربية»، جمع فيه مختارات كتبها في هذا القرن أدباء وأديبات من كل أقطار الوطن العربي تقريباً. ومن حسن الحظ أن الكتابات العربية قد صرن يعرضن في أعمالهن أكثر فأكثر للمشاكل الخاصة بالمرأة ويعالجنها معالجة أدبية وينشرها. وقد خصص من هذا الكتاب قسم لا بأس به لهؤلاء الكتابات التي تذكر منهن، على سبيل المثال، ليلي الخمان من الكويت، وعفيفة رفعت، وسلوى بكر من مصر، وبثينة الناصري من العراق.

نذكر من هؤلاء الأدباء والأديبات: آنا سيجرس (1)، وإرفين شترمتتر (2)، وستيفان هام (3)، وستيفان هرملين (4)، وفرانتس فومان (5)، وهرمان كانت (6)، وغنتر دي برين (7)، وكريستا فولف (8)، وصاره كيرش (9)، وفولف بيرمان (10)، ويورك بيكر (11).

وقد عالج رايش - رانيكي في مقالاته الخلفيات الثقافية والسياسية لهؤلاء الأدباء والأديبات، كما عالج الجوانب المتصلة بتاريخ الأدب التي تظهر أن وحدة الأدب الألماني ظلت قائمة في العقود الأخيرة رغم ما تعرضت إليه من الأخطار الصغيرة والكبيرة. وكتب رايش - رانيكي في مقدمة كتابه حول أدب الجمهورية الديمقراطية أنه أصبح من إلح الضرورة، الآن بالذات بعد أن زالت هذه الدولة، أن «نبين» بالأمثلة المحددة، أهمية - أو نفاهة - المساهمة التي ساهمها كتاب ألمانيا الشرقية في أدب عصرنا. هذا، وعلق مارسيل رايش - رانيكي أهمية كبيرة على أن ينشر في كتابه هذا المقالات التحليلية التي كتبها قديماً دون أن يعتر فيها شي.

- (1) Anna Seghers (2) Ervin Strittmatter  
(3) Stefan Heym (4) Stefan Hamn  
(5) Franz Fühmann (6) Hermann Kant  
(7) Günter de Bruyn (8) Christa Wolf  
(9) Sarah Kirsch (10) Wolf Barmann  
(11) Jurek Becker





إلها قبل أني عام؛ المسيحية التي  
تستمد منها هذه القارة هويتها.  
وسيفريد هونكه لا ترى سبب انبهار  
الحضارة الأوروبية - كما يراه شينغلر  
- في قانون طبيعي قاهر، يسري على  
الحضارات كما يسري على الكائنات  
الحية، فينتقلها من نشوء إلى غو،  
فازدهار، فنضوج، فهلاك محتوم. كما  
أن سيفريد هونكه لا ترجع هذا الانبهار  
إلى قانون دوري، يباشر الدمار  
بمقتضاه الحضارات واحدة تلو  
أخرى، وإنما ترجعه إلى أسباب بنوية  
نصية، ليس غير.

مرحلة الانسجام والتعود على الجديد  
والتعامل معه تعاملًا إيجابيًا، وتحدث  
هبة ثقافية بعد ذلك، قد تنتهي إلى  
حلول مرحلة حضارية مزدهرة. لكن  
الازدهار ما يلبث أن يتوقف ويتحول  
إلى ركود، ثم إلى تدهور وانحيار. وإنما  
يحدث هذا، لا لأن تلك الحضارة  
شاخعت وقدم عهدها، وإنما لأن  
عقلية ذلك الشعب معارضة البنى  
الفكرية التي أدخلها الأجنبي. فهي  
بنى فكرية «غير مناسبة»، تحدث مع  
الوقت فراخًا في النفوس، فينبذها  
الناس في آخر الأمر. وينبع عن هذا  
الفراغ أزمة فكرية ونفسية خطيرة.  
لكن هذه الأزمة هبة وضرورة لأنها  
تقود لظهور العقلية الأصلية من  
جديد، تلك العقلية التي كُبتت دهرًا  
طويلاً وحُجبت. فالأزمة هبة، إذاً  
الظروف المواتية لهبة ثقافية تقوم على  
قاعدة العقلية الأصلية، وبمسد الفراغ  
الفكري، وتطلق قواها الخلاقة طبقاً  
لطبيعتها الذاتية وقوانينها الخاصة.

وتستخدم سيفريد هونكه لتفسير  
العمليات الحضارية نظريتها الخاصة في  
التاريخ التي وضعها في أعوام  
الخمسينات، وهي نظرية قائمة على  
العوامل النفسية والفكرية الأصلية  
للشعوب، وعلى تأثير هذه العوامل  
خلال العمليات التاريخية. فالأنموذج  
الذي تتخذه سيفريد هونكه للرحل  
التاريخي أنموذج نفسي، لا يحتاج إلى  
قوانين حتمية يخضع لها. كما هو قادر  
على تفسير الحالات المتشابهة التي تمر  
بها الحضارات المختلفة.  
وتقول هذه النظرية بأن شعباً من  
الشعوب إذا شرف في زمن مبكر عن  
ثقافته، وعقلية، ومعتمداته،  
وتصوراته ودينه، وذلك عن طريق  
الاحتلال أو التبشير، وإذا غلبت على  
ثقافته ثقافة شعب ثان ذي بنية فكرية  
أخرى - خاصة إذا كانت هذه البنية  
أدنى وأمتن - عتيدت يتر الشعب  
المغلوب بفترة تنعق فيها القيم تنقراً  
كاملاً، ويختل التوازن، وتقمّد  
الأخلاق فساداً واسعاً، ثم يلي مرحلة  
الانبهار هذه مرحلة ثانية، وهي

VOM UNTERGANG DES  
ABENDLANDES  
ZUM AUFGANG EUROPAS  
Bewußtseinswandel und  
Zukunftsperspektiven  
Sigmund Hunka  
Horizonte Verlag, Rosenheim, 1989

من أفول الغرب إلى طلوع أوروبا  
تغير العقلية واحتمالات المستقبل  
سيفريد هونكه  
دار النشر «هورتسونه فراغ»،  
روذنهام، 1989،  
336 صفحة

سيفريد هونكه كاتبة ومفكرة معروفة  
لدى جمهور واسع، خاصة بعد ظهور  
كتابه المشهور «فلس الله تسلع على  
الغرب». وصدر له كتاب «جديد»،  
عرضت فيه تصوراتها عن مستقبل  
القارة الأوروبية. وقد تنبأ من قبلها  
بمستقبل هذه القارة الفيلسوفان  
فريدريش نيتشه (1) وأوسفالد شينغلر  
(2). وسيفريد هونكه تقارطها الرأي  
في أن الحضارة الغربية صائرة إلى  
أفول، لكنها، على عكسهما، ترى أن  
أوروبا لن تنزل، وإنما الرائل هو  
«الخاصة الغربية» لأوروبا. وهي  
تتنبه أن الانبهار الشامل لجميع البنى  
والقيم في هذا الغرب المسيحي، شرط  
أساسي لكي يتكشف أوروبا هويتها  
الحقيقية ولكي تتحقق هبة الفكر  
الأوروبي وتتطلق قواه.

والواقع أن أوروبا تشهد منذ زمن طويل  
أفولاً متسارعاً لبعض تاريخي معين،  
وهو العصر الذي بدأ بدخول المسيحية

(1) Friedrich Nietzsche  
(2) Oswald Spengler

MOROCCO  
Photographien  
Harry Gruyaert  
Schirmer-Mosel München, 1990

المغرب

صور فوتوغرافية

هاري غرويرت

دار النشر «شيرمر - موزل» ،

ميونخ، 1990، 82 صورة، 112 صفحة

في هذا الكتاب المصور المتناثر بلشمس كثيرا من جيت صانجي هاري غرويرت لمنظر المغرب الطبيعية المتنوعة، ولناس المغرب. كما يلمس فيه ميله الشديد إلى الحياة المغربية اليومية وبعض مشاهدتها التي تطل في الغالب خفية، تلك المشاهد التي تيمنها هاري غرويرت بكاميراه مدة تقرب من عشرين عاماً، ويؤكد من أن يلتقط منها قسماً لا بأس به. ومن يطالع على صوره التي صوّرها في الفترة ما بين 1974 و1989، يجدها إبداعاً ما تكون عن الابتذال الذي نلمسه كثيراً في صور بلاد السياحة الجنوبية، وإنما يشعر منها «بآية اللحظة التي تأتي على غير ميعة»، كما قال هاري غرويرت نفسه واصفاً عملية التصوير المباشر. وقد بذل هذا المصور مجهوداً خفياً، ولتقط مجموعات عديدة من الصور الجيدة للأشخاص والظلال، والجدران والساحات، والمبنازل، والمناظر الطبيعية، محاولاً دون كلال أن يبلغ درجة الإتقان، فأحسب المشاهد ومدققاً فيها شخص الرسام وتدقيقه. وكان كل ما صوره حاملاً لطابع بلاد المغرب وأخص صفتها وميزاتها. وظل هاري غرويرت سنين طويلة يختلف

الله والعالم  
الله والإنسان  
الدنيا والآخرة  
الكنيسة والدولة (الأولى من ملكوت  
الله، والثانية من ملكوت الشيطان،  
حسب زعمهم)  
الديني والديني (مثل التناقض الذي  
بين السماوي والأرضي)  
الروح والجسد  
الرجل، والمرأة  
الروح والمادة  
النفس والجسم

وكان لا يذ. في رأي سيغريد هونكه.  
أن يعود مذهب التنوية المسيحية على  
أوروبا بالوالة في نهاية المطاف، لأن  
الشعوب الجرمانية كانت تؤمن بوحدة  
الكون والكيان، وبوحدة المتناقضين  
إيماناً عميقاً راسخاً. وقد اندلعت في  
أوروبا باستمرار، وعلى مر القرون،  
حركات قاومت مذهب الكنيسة  
الشوي بعنف شديد. لكن الكنيسة  
ظلت متمسكة بهذا المذهب، لا تحيد  
عنه، ورمت بالإلحاد كل من خالفها  
وكل من اعتنق ديناً آخر؛ فأدى هذا  
إلى أزمة فكرية لدى كل الذين لم يعودوا  
يصدقون بتعاليم الكنيسة.  
وتقول سيغريد هونكه إن أوروبا بدأت  
تتغلب الآن على مذهب التنوية.  
وجاءت في كتابها بأشلة كثيرة لذلك،  
وترى هذه الفكرة أن أوروبا لم تستفيد  
بعد كل شيء. بل بالعكس، أوروبا هي  
الآن مقبلة على مرحلة من تاريخها،  
طال انتظارها، ستنتقل فيها قواها  
الدينية بكل سرية. (RG)

وترجع سيغريد هونكه أسباب الأزمة  
الفكرية والنفسية الحالية في أوروبا إلى  
التبشير المسيحي الذي أخضع هذه  
الغارة قديماً، وإلى التناقض بين الذي  
تسم به الدين الفكري. فهذه البنى  
الفكرية كانت مصدراً لخلافات  
التواصل منذ عهد النهضة والإصلاح  
البروتستانتي، وسبباً في نبذ «العناصر  
غير المناسبة» منذ عهد التنوير. ومع  
هذا، فإن الكتابة ترى عناصر جديدة  
ظهرت، أو بدأت تظهر، من خلال  
الانقراض المتكسفة في أوروبا التي غلبتها  
الأزمة وانكسرت دون أن يتمكن من  
القضاء عليها.

ولكن، ما هي العناصر غير المناسبة  
التي أشارت إليها الكاتبة؟ وما  
الغريب في الفكر المسيحي الغربي عن  
المقبلة الأوروبية؟ أجابت سيغريد  
هونكه عن هذا السؤال بعد أن درست  
دراسة واسعة التصورات الدينية التي  
كانت في أوروبا قبل أن تدخلها  
المسيحية وقابلتها بالتصورات  
المسيحية. وانتهى البحث بسيغريد  
هونكه إلى أن اقتنعت بأن هذه العناصر  
الغريبة وظهر المناسبة كاتمة في مذهب  
التنوية الذي هو ملازم للمسيحية.

ففي مذهب التنوية للمسيحية تناقض  
دام، لا يمكن تحطيمه، يفصل المفاهيم  
فصلاً غير قابل للتوفيق. فكل شيء  
خير أو شر، وظاهر أو أم. ونذكر من  
أمثلة هذا التناقض الذي يرغم مذهب  
التنوية:

صورة الصفحتين 90 و91 مأخوذة من مدينة  
تفراوت المغربية عام 1975





CAHIER D'ETUDES  
MAGHREBINES  
Lucette Heller (Hgb.), Köln, 1992

### كراريس الدراسات المغاربية لوسيت هيلر (الناشرة) ، كولونيا

فكرة إصدار كراريس عن الدراسات المغاربية جاءت من رغبة في الحفاظ على الجهود الفكرية والعمل العلمي اللذين نتجتهما من العديد من المحادثات، والنقاشات، والقراءات، والدروس، والمحاضرات، التي ألقاها أوسام في إعدادها أساتذة جامعيون، وشعراء، وروائيون، ورسامون، ومخرجون سينمائيون، وغيرهم من السامعين في فروع الفنون المتنوعة. وكل هؤلاء الناس جاءوا معهد الدراسات الرومانية التابع لجامعة كولونيا، وقدموا مساهماتهم في إطار «فرع الدراسات المغاربية»، فكانت مساهمات شخصية، لا محالة. والجدير بالذكر أن فرع الدراسات المغاربية المذكور قد أسس عام 1986 في جامعة كولونيا، ومن الذين ساهموا، نذكر على سبيل المثال، لا الحصر، رشيد بوجدر، وأدريس شرايبي، وفوزي ملاح، وآسية جبار، وأبييرت تمي.

وصدر الكراس الأول من الدراسات المغاربية في 1989، وكان موضوعه: «المغرب والحركة العصرية»، وقد أبرز ما هو جديد في أشكال التمايز الفنية في المغرب والجزائر وتونس، هذه الدول الثلاث التي ما زالت محتفظة بثرات قوتي حق، يعود إلى قرون عديدة.

الاتصال بالنظر، فكان قائما، لا بين المصور والناس وحدهم، وإنما بينه وبين المدن أيضا، والأزقة، والحيوانات، والجحاد. ونلمس من الصور تركيزا ذهنيا وانتباها قويين لدى المصور، وحرصا منه على التزام موقف موضوعي، يكتنه من المحافظة على حالة التركيز والانتباه. والجدير بالذكر أنه لم يَصوّر بالعمدة المقرية إلا الصورتين الأولى والأخيرة من هذا الكتاب. كما نلمس من جميع الصور حسنا دقيقا لدى هذا المصور في اختيار نسب الضوء والظل، وفي انتقاء الألوان. وهذا ما يمنح صوره طابعا «شرباليا»، يجعلها تبدو كأنها خارج عيب الزمان. يظهر لك ذلك عندما تتلّع في هذا الكتاب على الصور المأخوذة في جبال الأطلس، وفي أحياء المدن القديمة، والقلاع، والمحصون، وغيرها من الأسكن الغريبة. وكل صورة من هذا الكتاب - بدون مبالغة - تحمل طابعا خاصا، وتقول قولا خاصا، فهي كاللؤلؤة في القمد. وليس هذا الكتاب تحقيقتا مصوّرا، ولا هو يعرض للمسائل السياسية والاجتماعية، وإنما هو كتاب أراد صاحبة أن يعبر منه عن إعجابها بجبال المغرب وعن حبه لأهلها.



إلى مناطق المغرب المتنوعة السكان والمعادن، فزار جبال الأطلس، وزار الصحراء، ومنطقة الساحل الأطلسي، وساحل المتوسط مرارا عديدة.

وقول هذا المصور بتحفّظ في أكثر من مكان بسبب الكاميرا التي يحملها، فتعلم بمرور الوقت كيف يتصرّف اعتمادا على حسّه وخبرته المهنية وحدها. يقول في ذلك: «كلما تنحيت وجعلت شخصي في خلفية الأحداث، ازدادت اقترابا إلى الناس بالكاميرا». فهي إذا طريقة التصوير التي لا يكاد يُشعر فيها بوجود جسمي للمصور! وقد نجح بهذه الطريقة في أن يلتقط صورا نادرة الجمال، سواء في ذلك صور المناظر الطبيعية الرائعة الألوان وصور من الحياة المدنية قوية التعبير. وتحمل صور هاري غزويرت خاصية التناقض وملامحة الأشياء وعناصر الحياة بعضها لبعض، فالأشكال منسجمة بعضها مع بعض، والألوان منسجمة مع الطبيعة، والناس منسجمون مع أعمالهم اليومية. وهذه كلها ميزات كادت للأليف - تخفي الآن في أوروبا اختفاء كاملا. ويقول هذا المصور إنه «التقط صوره دون أن يكون له اتصال مباشر بالناس الذين صوّرهم. ويعني بالاتصال هنا الكلام والمحادثة خاصة، وأما

WIDERSCHEN AFRIKA

Zu einer allgemeinen  
Literaturgeschichte

Heiga Walter  
Harrassowitz, Wiesbaden, 1990

انكساف إفريقيا

كتاب في تاريخ الأدب الجزائري

هيلغه فالتر

دار النشر «هاراسوفيتس»

فيسبادن، 1990

187 صفحة

صدر كتاب في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر لهيلغه فالتر التي هي مستشرقة وثانية لرئيس الجمعية الألمانية الجزائرية. وفي هذا الكتاب، عرضت المؤلفات لثلاثة وأربعين أدبياً وأديبة، وناقشت أعمالهم الثرية بإسهاب، كما تطرقت إلى بعض ما نظموه من شعر، وما اقنوه من روايات مسرحية. ومن هؤلاء الأدباء والأديبات جماعة واسعة الشعراء، ومنهم من حصل على عدة جوائز دولية. وما هذا إلا دليل على أن الأدب الجزائري المعاصر أدب غني خصب، متعدد المواضيع، واسع المساحة، متفتحاً. ولم تعرض هيلغه فالتر - للأسف - في كتابها هذا لأدب الفرنسيين الذين عاشوا في الجزائر، أمثال كاسو، وكوي، ورويليس، فلولاء الأدباء يتنمون، بذوق شاق، إلى أرض الجزائر الخصب أدبياً، كما ينتمي إليها للأدباء الجزائريون الكاتبون بالفرنسية. وهل تنوع الأدب الجزائري وغناء إلا من آثار تاريخ هذا البلد والحضارات التي ازدهرت فيه. وليس في الجزائر إلا أدب واحد:

Gregorio Mansur: Quand les mille et une nuits voient le jour en Amérique

Manmoud Tachour: Le rayonnement des mille et une nuits dans la littérature mondiale  
Claude Lauriol: L'influence des mille et une nuits sur la littérature française du XVIIIe siècle

Ahmed Jabri: Les stratagèmes narratifs des mille et une nuits ou De l'ambiguïté du discours préliminaire

Sabelle Larrivé: De la mille et troisème nuit d'Abdelkebir Khatibi ou La parole permise

Lucette Heller-Goldenberg: La mille et deuxième nuit de Mostafa Nissaboury ou La brisure d'un mythe

Anissa Benzacour-Chami: La prière de l'absent de Taher Ben Jelloun ou Une relecture des nuits Othman Ben Taleb: Errance et connaissance: Aux sources de l'écriture nadiérienne

Giuliana Toso Rodinis: Fable et histoire dans les 1001 années de la nostalgie de Rachid Boudjedra  
Beida Chikhi: Quel au-delà pour la sultane des aubes? Les mille et une nuits dans l'oeuvre d'Assia Djebbar

Guy de Boschère: Les mille et une nuits ou Le mythe du rêve éveillé

Margarita Lopez: La face cachée de mille et une nuits: Une littérature pour les marginaux  
Nadya Bouzer Kasbaj: L'Alger des mille et une nuits: 1920-1980

Hamed Mohamed Habib: Les mille et une nuits: Du météore à la queue

Yannick Yotte: La symbolique de l'espace dans un conte des mille et une nuits. Aladin et la lampe merveilleuse

Nja Mahdoui: L'orient des vérités  
Jean Chatelain: Influence des mille et une nuits sur la peinture européenne

وتطلب الكرايس والمعلومات من العنوان التالي:

Lucette Heller, Maternusstr. 27  
D-5000 Köln 1

وأما الكراس الثاني، فصدر في 1990 بعنوان «المغرب في المؤت». وتناول، أكثر ما تناول، الأعمال الفنية

لنساء من دول المغرب. ومن هؤلاء النساء من تعدت شهرتهن حدود المغرب العربي. منهن، مثلاً، آسية

جبار المعروفة في ألمانيا حيث أجرت مقابلات صحافية، وقرأت من كتاباتها

في الندوات الأدبية؛ وقد نُشر لها مقالات في هذا الكراس الثاني.

ونفذ الآن - للأسف - جميع شُخ المعنيين الأول والثاني. وصدر في نهاية

فبراير 1992 عدد ثالث من كرايس الدراسات المغاربية، كان محتواه:

تحليل أهمية المدن في العمل الفني. وعرض الكراس أمثلة من مراكز، وتونس العاصمة، والجزائر العاصمة.

هذا، وشرع الآن في إعداد الكراس الرابع، وهو بعنوان: «شعر باللغة

الفرنسية من بلاد المغرب العربي». كما أن الكراس الخامس تحت الإعداد، هو الآخر، وهو يحمل عنوان: «الف

ليلة وليلة». والمقرر أن يُنشر في هذا الكراس سبع عشرة محاضرة من

المحاضرات التي أقيمت خلال الدورة السابعة لأعمال الجامعة الأوروبية

العربية المتجولة التي انعقدت بمدينة بالرمو في سبتمبر 1991. وعلمنا من

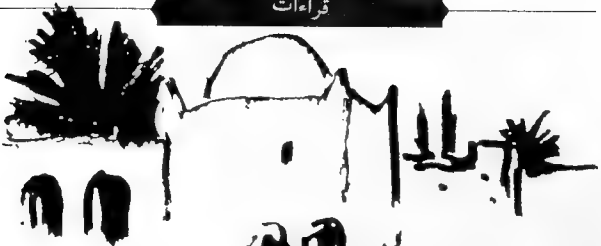
الناس أنه اختار هذه المحاضرات لأنها حرة بالفرنسية، ونسب علاقاتها بدول

المغرب العربي. ونريد هنا - تكلمة لقائلنا: بالرمو - مرحلة جديدة في

تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة - أن ننشر، بوجه الاستثناء، محتوى

هذا الكراس الخامس من الدراسات المغاربية الذي سيصدر في شهر أكتوبر

1992، على الأرجح:



الفرنسي - التي تتكلم الفرنسية. وكان كاتب ياسين يرفض هذه الدائرة الثقافية رفضا شديدا، ويعدها «وجها من وجوه الاستعمار الجديد مساهما في طمس الهوية الجزائرية». يقول كاتب ياسين: «أكتب بالفرنسية لأعلم الفرنسيين بأنّي لست فرنسا».

ونذكر من أعمال كاتب ياسين المناهضة للبنى الاستعمارية مسرحية بعنوان «الرجل ذو النمل المطاطي»، فحجب فيها حرب فيتنام. وقد كتبها بعد أن زار الصين وفيتنام. كتبها بالعربية، فكانت تحوّل في حياته الأدبية، وعودته إلى لغته الأم. وقد أصدرت جاكولين أرنو، وهي عالمة في الآداب، مؤلفات كاتب ياسين في كتاب عنوانه: «عمل مجزأ»، يمكن من الاطلاع الواسع على جذور هذا الأديب، وعلى تاريخ بلده (1).

ثم انتقلت هيلنه فالتر في الفصول التالية من كتابها، «انعكاس إفريقيا»، إلى وصف مجتمع الجزائر وأهلها من حيث أنّ هذا البلد قد استعاد هويته وأثبتها بعد أن حاول المستعمر طمسها. وعرضت المؤلفة في هذا المجال إلى عدد

موضوعه حول نهضة الشعب الجزائري. وقد نجح هذا الكتاب نجاحا واسعا، وثبته العالم إلى وجود أدب جزائري، أو، على الأقل، إلى أنّ أدبا جزائريا كان في صدد الظهور والنشأة. وكان محتوى هذا الأدب الجزائري الناشئ شديد الاتصال بمكافحة الاستعمار في تلك الفترة. نلّس هذا في «غحبة»، كما نلّسه في الروايات المسرحية التي كتبها كاتب ياسين ابتداء من منتصف الخمسينات. واستخدم هذا الأديب اللغة الفرنسية في المؤلفات التي ألّفها حتى أعوام السبعينات، مع أنّه رفض - ككثير من أدباء مجال إفريقيا - أن يكون معدودا في الدائرة الثقافية الفرنسية. ومعروف أنّ هذه الدائرة تشمل، على حسب ما اصطُح عليه، الشعوب - غير الشعب

الأدب الجزائري! مع أنّ كاتب ياسين قال مرّة في عام 1988، مشيرا إلى الصعوبات التي واجهتها حركة التعريب: «الجزائر ثلاثية اللغة» - يعني: العربية، والفرنسية، والبربرية - ونحن إذ نقول إنّ الأدب الجزائري واحد، فدليلنا المواضيع التي يعالجها هذا الأدب. وانظر إلى ما يكتب فيه الأدباء الجزائريون بالفرنسية، يكتبون فيها يكتب زملاؤهم بالعربية: يكتبون جميعا في المواضيع الخاصة بالأوضاع الداخلية في الجزائر. فاختلاف اللغة لم يؤد إلى اختلاف الأنماط الأدبية في المغرب العربي، وهذا ما يراه جمهور النقاد، وما تراه السيدة هيلنه فالتر أيضا.

عرضت في بدايه كتابها إلى علّم من أعلام الأدب في المغرب العربي: كاتب ياسين الذي تقول عنه المؤلفة إنّهُ «متنقّل بين عالمين»، وقد أثرت فيه أحداث الثامن من مايو 1946 وتناغمها تأثيرا عبقريا. كما أثرت في ضميره، ففي ذلك اليوم، قبعت قوات الاحتلال الفرنسية مظاهرة شعبية في مدينة سطيف، كان فيها كاتب ياسين، فأخذه وحبسه. واستمدّ كاتب ياسين من هذه الأحداث - جعل هبادة كتابه الرئيسي، «غحبة»، الذي يدور

(1) Oeuvre en fragments



تقاليد كثيرة رفضا قاطعا. وعلى غرار، ينقد عبد الحميد بن هدوقة وضع المرأة في المجتمع الجزائري، ويطالب لها بحقوق أوسع. وقد صدرت له رواية بعنوان «ربيع الجنوب» في عام 1971، عالج فيها لأول مرة موضوع «المرأة بين عائلتين» في المجتمع الإسلامي معالجة أدبية. وكتب عدة أدباء في موضوع المرأة الجزائرية، منهم أسية جتار، ويمينة مشاكسة، والشاعرة نادية قندوز. ويرى هؤلاء جميعا أن المرأة الجزائرية محببة، أو أنها صورة أسطورية، التي كانت مع الرجل فالمرأة الجزائرية التي حملت مع الرجل أعباء حرب التحرير، فلم يُستغن عن كفاحها، حُرمت بعد الاستقلال ثمار أعمالها، وورجعت إلى وضع شبيه جدًا بوضعها الاجتماعي القديم.

هذا، وما زال الأدب الجزائري يستقي من حرب التحرير، وما زال جدال المثقفين فيها دالرا، لا ينضب. وجلّ الروايات في هذا الموضوع يعالج الأزمات التي حطمت العلاقات الإنسانية، على اختلاف المبادئ البراقة التي تسببت في تلك الأزمات. ويرى الطاهر وسكار أن الخلافات الأيديولوجية في أثناء حرب التحرير كانت من باب سوء الفهم الناتج عن الأوضاع القاسية. أما في عام 1972، بعد أن شرع في الإصلاح الزراعي، فالخلافات الأيديولوجية عائدة إلى أسباب اجتماعية. وعلى هذه الفكرة، تستند رواية الطاهر وطائر التي عنوانها: «الحب والموت في زمن الخلاف». ويشير هيلغه فالتر، من جهة أخرى، إلى الكتاب الذي يعده عز الدين بن عمر (2) في الجوانب الاجتماعية من

ذات خلفية صوفية، وذات تعبير عن الالتزام، وعن التوق إلى هوية خالصة، غير مكسورة. ونلسن لدى أصحاب القلم الجزائريين في أعوام الثمانينات عودة إلى مواضيع ما قبل الاحتلال الفرنسي. نذكر هنا على وجه الخصوص ما كتبه رابع بلعمري، وعلي يومدي، ورشيد ميموني، ومزاق بقتاش من أحاديث متصلة بيسير الذاتية. ويحمل معظم هذه الأحاديث ذكريات أصحابها من عهد الشباب، ووصفا لحياة البؤس في عهد الحكم الاستعماري. وتكثر هذه الأحاديث بمستوى أدبي لا بأس به. وواضح أن هؤلاء الأدباء قد اتخذوا رواية مولود فرعون، «نجل الفقير»، نموذجاً لأعمالهم. وهنا، يُعرض الحاضر عرضاً إيجابياً، ييغا بوجه النقد للجزائري البيروقراطي الضخم الذي يقتل الحريات بالطريقة التي يسلكها في إدارتها وتنظيمها. لقد وُثِر من أبطال الثورة أملهم في مستقبل أفضل، ففي هذا الأمل وحده، لا يدعم العمل - للأسف - في حالات كثيرة.

وعقدت هيلغه فالتر في كتابها فصلا للمرأة الجزائرية، عنوانه «بنات السكاهنة». في هذا الفصل الذي تحمل صفحات كثيرة منه صفات التحليل النفسي، تعرض المؤلفة لوضع المرأة الجزائرية في مراحل المجتمع الجزائري التاريخي والسياسية منذ الاحتلال الفرنسي. من ذلك ما جاء به رشيد بوجدر في مجموعته الشعرية «لكي لا نغم أبدأ» - تُرجمت إلى الألمانية في عنوان جديد: «العروس» - وما جاء به في «التطليق»، و«المرث» - ففي هذه المؤلفات يرفض رشيد بوجدر

من الأدباء أمثال مولود فرعون، صاحب رواية «الأرض والدم»، وهي رواية وطنية، تُرجمت في عام 1966 إلى الألمانية في عنوان جديد: «عودة عامر وقاسي». في هذه الرواية، يعرض مولود فرعون، من جملة ما يعرض له، لوضع العمال الجزائريين في فرنسا، ولصعوبة اندماجهم في المجتمع الجزائري من جديد عند عودتهم إلى الوطن. ومع أن الأديب قد اتخذ في هذه الرواية من النظام الاستعماري موقف الرفض والتخريم، إلا أنه تعرض لنقد شديد من الأساطير القومية الجزائرية التي أخذت عليه أنه يصف تأخر شعبه، وبقره، ويعرض الجوانب السلبية من «المجتمع المغلق» في لغة المستعمر، فهو هكذا يساعد العدو. وكان الصواب، على رأي الذين نقدوا مولود فرعون، في اتخاذ موقف متحاز، أحادي الجانب، فالوضع السياسي - في رأيهم - لا يتسع للمواقف الفلسفية الإنسانية العامة، ولا لآراء أصحاب الثقافات المزدوجة أو المتعددة. وقد حصل شيء مشابه للأدباء محمد ديب، ومالك وراي، ومولود معمري، وأدباء غيرهم من المهتمين بالثقافة الجزائرية. وحصلت تعليقات مؤلفة في حياة الشاعر هواري كريا الذي بحث بروايته: «مزار يوغورطة» روح مقاومة الاستعمار والتقصدي له. كما حصلت تعليقات في حياة جان غروشي (2) الذي ألّف روايات ونظم أشعاراً

(2) يمتد المترجم هنا قد يتضح من خطأ في نقل بعض المناوئين وأدباء الأعلام إلى العربية، فلهذه المناوئين والأدباء وصلتنا مكتوبة بالحروف اللاتينية، أو في صيغها الفرنسية

واضحة، تكشف عن حالة المجتمع الحقيقية.

وتطردت هيلغه فالتر على نحو شامل في أحد فصول كتابها، «انكاس إفريقيا»، إلى موضوع الجزائريين في فرنسا، وهو موضوع واسع ومعقد، قائم منذ جيلين، قد شملته الآن المعالجة الأدبية. فليل صبار (2)، مثلا، تُظهر قدرة واسعة على التحليل في وصفها لمشاكل الهجرة، وتصور لنا كيف أن النساء يعانين من هذه المشاكل أكثر كثيرا مما يعاني منها الرجال.

وخضعت هيلغه فالتر آخر فصل من كتابها لأدب اللانينيات الذي دار جُلّ مواضيعه حول تاريخ الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي. واختارت المؤلفة لهذا الفصل عنوان، «ألف عام وعام من الحنين - التقاليد العربية والمجتمع العصري»، وهو عنوان واضح الدلالة. وأخيرا، نريد أن نلفت إلى أن رشيد بوجدر قد نقد منذ عام 1981 في روايته «التفكك» ما تؤدته الحكومة من تمجيد مغرط لأبطال الثورة وشهادتها، ومن حيالة للأساطير حول أشخاصهم. ورأى بوجدر أن يجرّد التاريخ من مثل هذه الأساطير. ويشاركه في رأيه هذا أدباء جزائريون شباب، من أمثال حبيب تتقور، صاحب رواية «عجوز الجبل» التي صدرت عام 1983، فهو، كرمالنه، لا يحفل «بهيمنة الكائنات».

(HvG)

عكس نبيل فارس، نجد عبد الحميد بن هدوقة في روايته التي صدرت عام 1975 بعنوان: «نهاية الأسس» غير فاقيد الأمل في مستقبل أفضل. أنا وطّار في روايته: «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، وميموني في روايته: «النهر الحؤول»، فيعبدان إلى أسلوب السخرية الملاذعة لنقد البنى المتجمدة في الجزائر العصرية.

وجملة القول في الأدباء الذين ذكرناهم حتى الآن هي أنهم يرون في استقلال الجزائر تحوّرا. لكنّ بعضهم يعتقد أن الثورة الحقيقية لم تنته بعد، فيجب مواصلة ما ابتدئ به. ويتفق بعض آخر لو تشلّ الجزائر من جديد بالجذور التي كانت لها قبل الإسلام، ولا سها بجذورها البربرية.

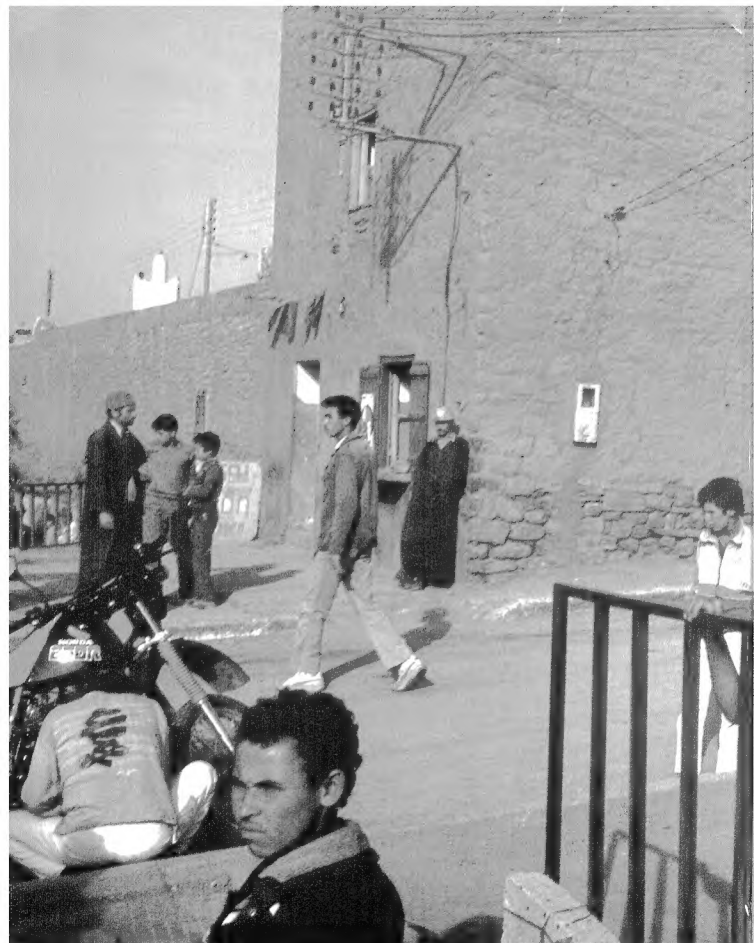
ونجد، من جهة أخرى، أن المادة التي يأخذ منها الأدباء الكاتيون بالعربية تدور في معظمها حول الإصلاح الزراعي. وقد عالج ابن هدوقة، ومولود عاشور، ووطّار هذا الموضوع من جوانب عديدة. كما أن أبا العيد دودو عالج بطريقة تهكمية في روايته: «الخراشيف». لكنّ هذا الموضوع لم يعد الآن ذا أهمية تُذكر.

هذا، ويمالغ أدباء أمثال ديب، وبوجدر، وميموني، وخلص، تطوّر الأوضاع في الجزائر العصرية بجمرة وجسارة. وتكتفي في هذا الباب بالإشارة إلى رواية «توميزية» التي صدرت ليموني عام 1985، فهي، بدون شك، أشد ما وُجّه من نقد للمجتمع الجزائري، حتى أن بعض الأوساط رفضتها، وعدتها من باب التحريض السياسي. ويرى ميموني في ردّ الفعل العنيف على كتابه «علامة

تاريخ حرب التحرير». وقد صدر من هذا الكتاب ثلاثة أجزاء حتى الآن، عرض فيها المؤلف - وهو من مواليد عام 1945 - للمشاكل الضخمة التي كانت كامنة في البنية الاجتماعية حتى اندلاع حرب التحرير، كما عرض فيها لاستيقاظ الوعي الثوري، والبنى التي كانت عندما بدأت حرب التحرير. وقد رفضت دور النشر الفرنسية طباعة الجزء الرابع من هذا الكتاب، ربّما استحياء. من جراح الفرنسيين في الجزائر، كما قال رشيد بوجدر في الندوة الألمانية الجزائرية التي انعقدت بهامبورغ عام 1988.

وفيما يتعلق بموضوع «خيانة الثورة»، فإنّ موارد يوربون صاحب بشدة البيروقراطية الجزائرية في روايته التي عنوانها: «المؤذن»، وينقد تمسك هذه البيروقراطية بالحكم بعد أن انتهت حرب التحرير. ويقول المؤذن إنّ «ناسا كثيرا ذهبوا سدى، وماتوا على غير جدوى». ويرى مراد بوريون في النساء والشباب العنصر الذي يدفع المجتمع إلى الأمام. وفي رواية: «رقصة الملك»، يعثر الأديب محمد ديب هو الآخر عن استيائه «للثورة المهضمة» وقد جعل طابع الحمول والتشاؤم مهيمنًا على أبطال هذه الرواية الذين سلكوا سبيل الحرية دون أن ييلفوا هدفهم أبداً.

ويشكّ نبيل فارس، هو الآخر، في جدوى الثورة ونجاحها، كما يظهر ذلك من روايته التي عنوانها: «لا حظ ليحيى» (2). ويظهر يأس هذا الأديب من أوضاع البلاد جليًا في روايته الأخيرة: «وفاة صلاح باي»، التي صدرت في عام 1980. وعلى



# FIKRUN WA FANN

55